

Iida Lilja

EREHTYVÄ LAPSI PYRKII TOTUUTEEN

Lapsinäkökulma romaaneissa
The Boy in the Striped Pajamas ja *Room*.

Yhteiskuntatieteiden tiedekunta
Pro gradu -tutkielma
Helmikuu 2020

TIIVISTELMÄ

Iida Lilja: Erehtyvä lapsi pyrkii totuuteen. Lapsinäkökulma romaaneissa *The Boy in the Striped Pajamas* ja *Room*.

Pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto

Kertomus- ja tekstiteoria

Helmikuu 2020

Tutkielma käsittelee lapsinäkökulman piirteitä aikuisten kaunokirjallisuudessa. Lapsinäkökulma voi olla samanaikaisesti luotettava ja epäluotettava, tarkan yksityiskohtainen mutta kuitenkin paljon tulkinnan varaan jätävä. Nämä piirteet tekevät lapsinäkökulmasta ristiriitaisen ja monitasoisen. Kohdoteoksia tutkimuksessa on kaksi: John Boynen *The Boy in the Striped Pajamas* (2006) ja Emma Donoghuen *Room* (2010). Boynen teoksessa on lapsifokalisoina 9-vuotias Bruno, jonka näkökulmasta tarina kerrotaan. Donoghuen teoksessa toimii 5-vuotias minäkertoja Jack. Lähestyn lapsinäkökulmaa pääasiallisesti Wayne C. Boothin sekä James Phelanin teorioiden pohjalta. Lapsinäkökulman naiivius tekee kerronnasta yksinkertaisen, puutteellisen, epäluotettavan – ja äärimmäisen kiinnostavan. Käsitteet ”sisäistekijä” ja ”sisäislukija” ovat lapsinäkökulmassa oleellisia käsitteitä. Molemmat ovat abstrakteja, eivät siis aktuaalisia toimijoita tarinassa. Sisäistekijä välittää sisäislukijalle tarinan tunnelmaa, tunnetta ja arvoja – sisäislukija ymmärtää nämä arvot. *The Boy in the Striped Pajamasissa* ja *Roomissa* sisäistekijä ja -lukija keskustelevat fiktiivisen lapsen selän takana. Lapsi kertoo muista henkilöistä, elinympäristöstään ja tapahtumista oman kehitysasteensa mukaisesti, ja lukijan tehtäväksi jää tulkinta. Jotta kohdoteosten todellinen sanoma tulee ymmärretyksi, sisäistekijän ja -lukijan välinen kommunikatio on tarinan onnistumisen kannalta välttämätöntä. Koska lapsinäkökulman keskiössä on lapsi, kerronta on monin tavoin erilaista verrattuna aikuisnäkökulmaan. Lapsikertoja on epäluotettava, sillä lapsen älyllinen ja kokemuksellinen kapasiteetti ei ole aikuisen tasolla: lapsi ei ymmärrä kaikkea näkemäänsä, ymmärtää väärin ja näin ollen myös raportoi asioista vajavaisesti tai virheellisesti. Toisaalta lapsinäkökulma saattaa suoraviivaisuudessaan kuvata jotakin sellaista, mitä aikuisnäkökulma pyrkisi välttelemään tai kuvailemaan puolueellisesti.

Pohdin lapsikertojan epäluotettavuuden eri piirteitä Phelanin teorian kannalta ja totean Phelania mukaillen, että kertojan epäluotettavuuden eri piirteet voivat ilmetä samanaikaisesti, erikseen tai peräkkäin tarinan edetessä. Epäluotettavuus voi aiheuttaa lukijassa erilaisia reaktioita: lukija voi kokea epäluotettavuuden vieraannuttavana tai yhdistävänä tekijänä suhteessa kertojaan tai kerrontaan. Vieraantuminen voi ilmetä silloin, jos lukijan mukautuminen epäluotettavan kertojan antamiin tietoihin erottaisi lukijan sisäistekijästä. Tämä kertoo myös sisäistekijän tärkeydestä ja siitä, miten merkittävä asema sisäistekijällä on tarinan tunnelman rakentamisessa. Kerronnan epäluotettavuus voi myös yhdistää lukijaa henkilöihämoon, vaikka se tuntuukin ristiriitaiselta. Tämä on yhteydessä niihin emotionaalisiin reaktioihin, joita kerronta saa lukijassa aikaan: lapsinäkökulma vetoaa aikuisen lukijan tunteisiin jo pelkästään sen vuoksi, mitä lapset edustavat yhteiskunnassamme. Lapsi on viaton, kokematon ja vasta opettelemassa yleisiä yhteiskunnallisia normeja, joten aikuinen antaa lapsen välittämät virheelliset tiedot ja uskomukset anteeksi. Koska kohdoteosteni molemmat päähenkilöt ovat traumaattisessa tilanteessa, aikuinen lukija kokee empatiaa henkilöihämoja kohtaan – näin ollen myös antaen epäluotettavuuden anteeksi.

Seymour Chatman tuo kiinnostavan näkökulman kertojan epäluotettavuuteen: kertojan epäluotettavuus on luotettavuutta kiinnostavampaa, sillä epäluotettavuus vaatii lukijalta syvällisempää analyysia. Chatman tuo myös esiin, että negatiivissävyyteinen ”epäluotettava” tulisi korvata sanalla ”erehtyvä”. Etenkin lapsinäkökulman kohdalla tämä pitää paikkansa, sillä molemmissa kohdoteoksissani tulee ilmi se, että lapsikertoja ja -fokalisoiat kertovat henkilöihämoista ja tapahtumista niin kuin itse ne näkevät; he eivät tahallisesti pyri epäluotettavuuteen esimerkiksi pimitämällä tietoja lukijalta. Romaanien *The Boy in the Striped Pajamas* ja *Room* pohjalta voidaankin todeta, että lapsinäkökulmalle tyypillistä on epäolennainen kerronta, joka kertoo kaiken. Suoraviivaisella, koruttomalla asioiden ja tapahtumien kuvailulla lapsi tulee kertoneeksi lukijalle paljon sellaista, mitä ei itse edes ymmärrä kertovansa. Lapsinäkökulman tutkiminen avaa uudenlaisia ja monitasoisia näkymiä kerronnan epäluotettavuuteen ja lukijan rooliin tarinan muodostumisessa.

Avainsanat: lapsikerronta, lapsikertoja, lapsinäkökulma, epäluotettava kertoja, sisäistekijä, sisäislukija, erehtyvä kertoja

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla

Sisällys

1	Johdanto	1
1.1	Lapsuuden käsite; historiaa	5
1.2	Lapsinäkökulma ennen – lyhyt katsaus	6
1.3	Lapsinäkökulma kohdeteoksissa – lyhyt katsaus	8
1.4	Tutkielman rakenne	10
2	Kolme tärkeintä: sisäistekijä, sisäislukija ja kerronta	12
2.1	<i>The Boy in The Striped Pajamas</i> – rivien välistä	16
2.2	<i>Room</i> : epäolennainen kerronta, joka kertoo kaiken	19
2.3	Kerronta: kuka puhuu?	22
2.4	<i>The Boy in the Striped Pajamas</i> : yllättävät fokalisaation muutokset	23
3	Epäluotettavan kertojan monet kasvot	28
3.1	Erheellinen ja vajavainen raportointi	32
3.3	Erheellinen ja vajavainen tulkinta	35
3.4	Erheellinen ja vajavainen arviointi	37
3.5	Henkilöhahmon epäluotettavuus – lopuksi	38
4	Lapsinäkökulman tarinalliset haasteet ja hyödyt	40
4.1	Lapsinäkökulma vetoaa lukijan tunteisiin	42
4.2	Vieraannuttava tai yhdistävä epäluotettavuus	46
4.3	Kerronnalliset aukot ja tekijän yleisö	52
4.4	Lapsinäkökulma vetoaa aikuisen etiikkaan ja moraaliin	55
5	Johtopäätökset	59
	Lähteet	63

1 Johdanto

Tämä tutkielma käsittelee lapsinäkökulmaa fiktiivisessä aikuisten kirjallisuudessa. Lapsinäkökulmalla tarkoitan sellaista kerronnan tapaa, jonka keskiössä on lapsi. Selvitän tutkielmassani, miten lapsinäkökulma ja sen mahdollistama monikerroksisuus toimivat kaunokirjallisuudessa. Kerronta voi olla ensimmäisessä tai kolmannessa persoonassa. Tärkeintä kuitenkin on kerronnan toteutus eli se, millä keinoin aikuisen lukijan kiinnostus saadaan pysymään teoksessa, joka kerrotaan lapsinäkökulmasta. Lapsinäkökulma aikuisten kirjallisuudessa näyttäytyy usein rinnakkain synkän todellisuuden kanssa, jolloin tulkinnasta tulee monin tavoin kerrostunutta. Lapsi ei kykene hahmottamaan aikuisten maailman monimutkaisuutta vaikka elää sen keskellä. Fiktiivisen lapsen kerronta on yksinkertaista mutta toisaalta kuvailevaa. Kerronnan yksinkertaisuus ilmenee tuotetussa tekstissä esimerkiksi korulauseiden vähyytenä, jopa satunnaisina kielioppivirheinä. Kuvailevaa se on kuitenkin siinä mielessä, että lapsi kertoo tapahtumista ja ihmisistä siten, miten hän itse asiat kokee tai näkee. Lapsen kuvailu keskittyy enemmän siihen, mitä näkyy ulospäin, kuin siihen, mitä lapsi ajattelee muiden ajattelevan. Lapsella ei ole samanlaista analyttistä näkökulmaa kuin aikuisella. Siinä missä aikuinen pohtii omia ja muiden tunteita tai aikomuksia, lapsi keskittyy ulkoisiin signaaleihin. Lukijan tehtäväksi jää tulkinta siitä, mitä todella tapahtuu tarinan sisällä, eli mitä tekijä haluaa yleisönsä ymmärtävän.

Lapsinäkökulma on useimmille tuttua elämäkertakirjallisuudesta, joka pohjautuu kirjailijan muistoihin ja todellisiin tapahtumiin. Ne kirjoitetaan useimmiten kuitenkin aikuisen muistelemana, ja niille ominaisia ovat toteamukset kuten ”en vielä silloin tiennyt, että...” ja ”vasta myöhemmin ymmärsin...”. Nämä ovat ominaisia piirteitä aikuiselle kertojalle, joka kertoo aikuiselle yleisölle. Fiktiivistä lapsikertojaa ja lapsinäkökulmaa aikuisten kirjallisuudessa on tutkittu verrattain vähän – reiluuden nimissä on tosin mainittava, että tämän tyyppistä kaunokirjallisuuttakaan ei paljoa ole tuotettu. Esimerkiksi William Riggan (1981, 157) on todennut, että *Huckleberry Finnin* lisäksi länsimaisen kirjallisuuden kaanonissa ei ole lapsikertoja. Mark Twainin *Huckleberry Finn* (1884) onkin siteeratuimpia esimerkkejä naiivista kerronnasta, mutta myös Henry Jamesin *What Maisie knew* (1897) -teosta on tutkittu. James Phelan (2007, 229–30) on käsitellyt *Huckleberry Finniä* epäluotettavan kertojan näkökulmasta. Hän toteaa, että

vaikka naiivi kertoja on epäluotettava, tekijän tarkoittama yleisö kokee empatiaa kertojaa kohtaan. (Mt. 229.)

Tutkielmassani käsittelen 2000-luvun lapsinäkökulmaa fiktiivisessä kirjallisuudessa. Fiktiivinen lapsinäkökulma on hedelmällinen tutkimuskohde monikerroksisuutensa vuoksi, sillä kirjailijan, henkilöhahmojen ja lukijan kommunikaatiot toimivat yhdessä, erikseen ja limittäin. Kautokirjalliset kohdoteokseni ovat John Boynen *The Boy in the Striped Pajamas* (2006) sekä Emma Donoghuen *Room* (2010). Tarinoita yhdistää se, että niiden kummankin päähenkilö on nuori poika, joka on aikuisen näkökulmasta katsottuna traumaattisessa tilanteessa. Päähenkilö ei itse tiedosta ympärillään olevaa pahuutta, mutta erinäisten kielellisten keinojen avulla lukija ymmärtää sen, mitä ympärillä tapahtuu. Tutkielmassani käsittelen lapsinäkökulman tulkinnan monikerroksisuutta: lukijan täytyy asemoida itsensä lapsen asemaan, mutta toisaalta myös säilyttää aikuisen ymmärrys ja kyky tulkita lapsen antamia vihjeitä. Tulkinnassa on tärkeää ottaa huomioon kertojan tai fokalisoijan epäluotettavuus ja se, miten lapsikertojan epäluotettavuus aiheuttaakin paradoksaalisesti luottamusta lukijassa. Fiktiivinen lapsinäkökulma aiheuttaa lukijassa myös erinäisiä tunteita, ja myös näiden tunteiden tulkinta on oma kerroksensa lapsinäkökulman analyysissa.

Lapsinäkökulmassa on monia ristiriitaisia piirteitä: kirjoittaja ja lukija ovat aikuisia, mutta kertoja on lapsi. Lapsinäkökulma kerronnan luotettavuuden kannalta on myös ristiriitainen, sillä toisaalta lapsikertoja on epäluotettava vaillinaisten tietojensa vuoksi, mutta toisaalta lapsikertoja kertoo näkemästään ja kokemastaan juuri siten kuin hän itse ne näkee ja kokee. Tutkielmassani tarkastelen lapsinäkökulmaa epäluotettavaan kertojaan pohjautuvien tutkimusten avulla, sillä lapsikertoja täyttää monia epäluotettavan kertojan piirteitä. Epäluotettavan kertojan tutkimuksen lisäksi käsittelen myös sisäistekijän ja sisäislukijan käsitettä, sillä lapsinäkökulmassa näiden kahden suhde on oleellinen osa tarinan rakentumista. Nojaan epäluotettavaa kertojaa koskevaan kertomustutkimukseen, joka keskittyy tekijän ja lukijan suhteeseen sekä siihen, miten lukijan täytyy ”keskustella” tarinan kanssa, jotta siitä tulee lukijalle merkityksellinen. Lähteitani ovat muun muassa Wayne C. Boothin *The Rhetoric of Fiction* ([1961] 1983), James Phelanin *Living to Tell about It* (2005) sekä Stein Haugom Olsenin *The Structure of Literary Understanding* (1978). Booth käsittelee tutkimuksessaan muun muassa sisäistekijän ja epäluotettavan kertojan piirteitä. Phelan käsittelee tekijän ja lukijan suhdetta tekstiin

ja kertomukseen. Myös Phelan tutkii epäluotettavaa kerrontaa. Olsen keskittyy siihen, miten lukija tulkitsee ja arvioi tekstiä tunteiden kautta ja kuinka teksti puolestaan ilmentää tunteita.

*The Boy in the Striped Pajamas*in päähenkilö on 9-vuotias Bruno, joka asuu aluksi Berliinissä vanhempiansa ja isosiskonsa Gretelin kanssa. Eräänä päivänä lapsille ilmoitetaan, että isä on ylennetty uusiin tehtäviin, ja heidän täytyy muuttaa uuteen kotiin. Brunolle tämä on aluksi järkytys: uusi koti on pienempi, ”keskellä ei mitään” ja muutenkin Brunon mielestä kylmän ja ankean tuntuinen paikka. Hänen huoneensa ikkunasta avautuu erikoinen näky: korkeiden tolppien ja piikkilanka-aidan takana on paljon ihmisiä, ja lähestulkoon kaikilla on raidallinen pyjama päällään. Ainoat, joilla ei ole pyjamaa, ovat sotilaita. Myös Brunon isä on sotilas, ja Bruno tietää isänsä käyvän töissä aidan toisella puolella. Bruno ja hänen siskonsa yrittävät kovasti käsittää sitä, mitä aidan toisella puolella on ja miksi sinne ei saa mennä, mutta eivät sitä ymmärrä. Eräänä päivänä pitkästyneisyys ja uteliaisuus vievät Brunon tutkimusretkelle piikkilanka-aidan luokse, ja tällä retkellä hän tapaa aidan toisella puolella istuvan pojan raidallisessa pyjamassa, Shmuelin. Pojat ystäväystyvät, ja Bruno alkaa käydä joka päivä salaa Shmuelin luona. Bruno esitetään kolmannessa persoonassa, mutta näkökulma tapahtumien kulusta ja muista henkilöhahmoista on yksinomaan hänen. Muutama poikkeus tekstistä kuitenkin löytyy, siitä lisää luvussa 4.

Roomin päähenkilönä on 5-vuotias minäkertoja Jack. Hänen äitinsä on siepattu jo vuosia ennen Jackin syntymää. Jack on syntynyt sieppaajan raiskauksien seurauksena ja elänyt siten koko elämänsä pienessä huoneessa äitinsä kanssa. Sieppaaja, jota he kutsuvat nimellä Old Nick, käy huoneessa satunnaisesti iltaisin ”narisuttamassa sänkyä” (Jackin sanoin) sekä sunnuntaisin tuomassa heille hyvin rajatusti ruokaa ja muita elämiseen välttämättömiä tarvikkeita. Äiti on Jackia kohtaan ehdottoman suojeleva eikä halua Old Nickin edes näkevän Jackia: Jack on aina pienessä komerossa piilossa silloin, kun Old Nick saapuu paikalle.

Jackille huone on Huone isolla alkukirjaimella, samoin kaikki huoneessa olevat tavarat ovat isolla alkukirjaimella, koska Jackin maailmassa kaikkea on rajatusti. Siksi Huoneessa on myös muun muassa Sänky (*Bed*), Matto (*Rug*), Sulanut Lusikka (*Meltedy Spoon*) ja Kattoikkuna (*Sky-light*)¹. Jackin ajatuksissa ulkomaailma on täynnä tyhjyyttä ja avaruutta ja ainoa todellinen

¹ Omat suomennokset.

maailma on huoneessa. Jack pohtii 5-vuotiaan tavoin paljon ympärillään olevaa todellisuutta ja ikkunasta näkyvää avaruutta, yrittäen jäsentää sitä mikä on totta ja mikä ei. Heillä on huoneessa myös televisio, joka hämmentää usein Jackin ajatuksia siitä, mitkä asiat televisiossa ovat todellisia ja mitkä epätodellisia. Eräänä päivänä äiti paljastaa Jackille, että ulkopuolella on paljon sellaista, mitä televisiosta näkee: ihmisiä, eläimiä, tavaroita, autoja ja taloja – kokonainen maailma. Jackin tehtävä olisi auttaa heidät huoneesta ulos äidin suunnitelman avulla. Äiti uskottelisi Old Nickille, että Jack on kuollut, joten Old Nickin täytyisi viedä mattoon kääritty pieni ruumis ulos huoneesta. Suunnitelma onnistuu ja Jack sekä hänen äitinsä pääsevät vapauteen. Valtavassa, Jackille uudessa maailmassa on valtavasti opittavaa, nähtävää ja koettavaa, mikä välillä on melkein liikaa 5-vuotiaan mielelle. Jack yrittää parhaansa mukaan käsittää kaikkea ympärillään olevaa. Vaikka moni asia ihmetyttää ja ihastuttaa Jackia, häntä myös ahdistavat uudet ihmiset ja se, etteivät he enää pääse takaisin huoneeseen, joka on ollut Jackin koti. Äiti on luonnollisesti kokenut paljon niin fyysistä kuin henkistäkin väkivaltaa, ja Jackin on vaikea ymmärtää äitinsä masennusta. Poikaa ahdistaa se, ettei hän ole enää koko aikaa äidin välittömässä läheisyydessä. Jackilla on paljon opittavaa ja pohdittavaa uudessa maailmassa, jossa tuntuu olevan aivan liikaa tilaa.

Molemmissa romaaneissa kertoja on epäluotettava, sillä kyseessä on lapsi, joka ei ymmärrä kaikkia tapahtumia ja asioita ympärillään. Voiko kuitenkin epäluotettavaksi kuvailla sellaista, joka kertoo asiat omasta näkökulmastaan rehellisesti, eli ei tiedosta olevansa millään tavalla epäluotettava? Nostan tutkielmassani esiin lapsikertojan epäluotettavuuden ristiriidan: vaikka lapsi täyttää epäluotettavan kertojan kriteerit, lukijan kokemus on, että lapsikertoja on nimenomaan luotettava. Vanha sananlasku siitä, että ”lapsen suusta totuus kuullaan”, toteutuu kohdeteoksissani: lapsi rakentaa kertomuksen juuri siten, miten hän sen näkee. Hän ei siis tahallaan jätä asioita kertomatta, vaan ei ikänsä ja kehitysasteensa vuoksi ymmärrä kaikkea, mitä ympärillä tapahtuu. Mielestäni osuvampi ilmaus lapsikertojalle ainakin omien lähdeosteni pohjalta olisi *tahattomasti epäluotettava kertoja*. Kertojan erehtyväisyyttä on käsitellyt Boothin ja Phelanin lisäksi myös muun muassa Greta Olson (2003). Olson esittää, että erehtyvän kertojan epäluotettavuus johtuu yleensä joko vääristä tai puutteellisista tiedoista, joita kertoja välittää eteenpäin. Luotettavuutta voi haitata myös se, että kertojan tietämys ei ole tarpeeksi kehittynyt esimerkiksi siitä syystä, että kertoja on lapsi. Vaikka lukija tiedostaa kerronnan epäluotettavuuden, hän silti luottaa kertojaan. Lukija kokee empatiaa ja ymmärrystä tahattomasti

epäluotettavaa kertojaa kohtaan, sillä tiedostaa kertojan ”yrittävän parhaansa”. (Olson 2003, 101–102.) Aikuisen lukijan luottamus lapsikertojaan johtuu osin siitä lapsuuden käsitteestä, joka yhteiskunnassamme vallitsee. Jotta voimme ymmärtää fiktiivistä lapsinäkökulmaa, käsitelän seuraavassa lyhyesti lapsuuden käsitettä.

1.1 Lapsuuden käsite; historiaa

Lapsuuden käsite on jonkin verran muuttanut muotoaan länsimaaisessa kulttuurissa. Philippe Ariésin *Centuries of Childhood* (1962) nousee usein esille, kun puhutaan lapsuuden käsitteestä ja historiasta. Ariésin tutkimus on herättänyt keskustelua muun muassa siksi, että hänen mukaansa lapsuuden käsitettä ei ollut olemassakaan ennen keskiaikaa. Hän perustelee väitettään muun muassa sillä, että lapsia ei kuvattu esimerkiksi taiteessa lainkaan ennen 1100-lukua. Mikäli lapsia oli kuvattu taiteessa, heillä ei ollut lapsille ominaisia piirteitä, vaan he näyttivät miniatyyri-aikuisilta. (Ariés 1962, 33.) Vuosisatojen edetessä lapset alkoivat saada enemmän lapsenomaisia piirteitä, ja heitä esiintyi lähinnä uskonnollisessa taiteessa. Ariés toteaa, että lapsuutta ei pidetty niin merkittävänä aikakautena, että siitä olisi kannattanut jättää merkintöjä. Lapsikuolleisuus oli niin suuri, että ihmiset tekivät paljon lapsia, jotta edes muutama jäisi henkiin. Ihmiset eivät kiintyneet lapsiin niin suurella rakkaudella kuin nykypäivänä, sillä he tiesivät (epä)todennäköisyyden lapsen elämän jatkumiselle. Toki lapsista pidettiin huolta ja heihin kiinnytettiin, mutta lapsilla ei ollut samanlaista erityisasemaa perheessä tai yhteiskunnassa kuin myöhemmin. (Ariés 1962, 38–39.)

Nykyään lapsuuteen liitetään paljon mielikuvia. Länsimaissa lapsuus halutaan ajatella ”kultaisena aikana”, jona lapsen pääasiallinen tehtävä on leikkiä ja oppia vailla huolia ja murheita. Etenkin omassa yhteiskunnassamme on tärkeää, että lapsi saa olla lapsi niin kauan kuin mahdollista. Lapset on viime vuosikymmeninä nostettu puhtauden ja viattomuuden jalustalle. Tuohelan (1998, 390) mukaan lapsen asema perheessä on noussut 1900-luvun taitteesta lähtien sitä mukaa kun lapsikuolleisuus on vähentynyt. Kun lapsikuolleisuus laski, ihmiset uskalsivat kiintyä lapsiinsa ja alkoivat harkita enemmän sitä, mitä lasten kasvattaminen merkitsee. Vielä 1800-luvulla imettäjät ja hoitajat olivat yleisiä, mutta 1900-luvulle siirryttäessä äidin merkitys lapsensa hoitajana kasvoi. Tieteelliset tutkimukset lasten kehityksestä, hoidosta ja hyvinvoinnista yleistyivät. Niiden myötä lapsen asema perheen keskipisteenä ja tulevaisuuden toivona kehittyi. (Tuohela 1998, 390.) Suomessa lapsikäsitys

muuttui erityisesti 1800-luvulla, kun Saksasta ja Ruotsista virrannut romantiikan aatevirtaus rantautui maahamme. Tällöin lapsen alettiin liittää erityisesti viattomuuden, spontaaniuden ja luonnonläheisyyden positiivisia piirteitä, ja lapsuuden aikaa alettiin pitää merkittävänä. (Ihonen 2003, 12.) Lehtonen (2003, 22) toteaa lapsen viattomuuden muodostuvan siitä, että lapsi ei tajua syyn ja seurauksen suhdetta ja toimii laskelmoimatta. Lapsi siis edustaa ihmisen alkuperäistä eheyttä, joka kuitenkin särkyy ennemmin tai myöhemmin (Lehtonen 2003, 22). Koska aikuinen tietää omasta kokemuksesta, että lapsen kasvaessa tietynlainen viattomuus häviää, sen pidennettyyn säilymiseen halutaan kenties entistä enemmän panostaa. Lapsen spontaani ilo, rakkaus ja suuttumuskin ovat aikuiselle viattomuuden ja aitouden merkkejä, sillä näitä ominaisuuksia pyritään yleensä aikuisena jollakin tavoin peittelemään.

Lapsen asema perheessä on vuosikymmenien aikana vain kasvanut. Lapsi on herkkä, hauras, aito, puhdas olento, joka on altis vaikutuksille. Omissa kohdeteoksissani tällainen viaton, ymmärtämätön lapsi elää aikuisten rakentamassa traumaattisessa ympäristössä, jonka vuoksi lapsinäkökulma saa kiinnostavan taustan. Niin Boynen kuin Donoghuenkin romaaneja on keuhuttu ”aitoudesta”, ”ennennäkemättömästä näkökulmasta” sekä siitä, miten he ovat onnistuneet ”näkemään kauneutta pahuuden keskellä” (esim. Barr, 2010). Lastenkirjallisuutta tutkineen Karin Lesnik-Obersteinin (1994, 27) mukaan lapsuuden käsitettä määrittelee myös aikuisuuden käsite, eli vastakohtat määrittävät toisiaan: lapsi on sitä, mitä aikuinen ei ole. Jokainen aikuinen on joskus ollut lapsi, joten lapsuuden käsitteen ovat määrittäneet aikuiset. Toki lapsi osaa itsekin kertoa, millaista on olla lapsi, mutta lapsen itsensä määrittämä käsite on subjektiivinen ja rajallinen. Aikuinen osaa määrittää lapsuutta henkilökohtaisen kokemuksensa lisäksi myös muun muassa kulttuurisen, sosiologisen ja yhteiskunnallisen merkittävyyden osalta. Lapsikertojan vaikuttavuus muovautuu sosiaalisista konstruktioista, ja ne korostuvat entisestään, kun niiden rinnalle nostaa aikuisuuden synkimpiä puolia: sodan, vaikeat olosuhteet, pahat ihmiset, likaisuuden, kuoleman tai väkivallan. (Mt. 34–35.)

1.2 Lapsinäkökulma ennen – lyhyt katsaus

Se, millä tavalla lapsikertoja esitetään, riippuu paljolti kerrontatavasta – ja osittain myös siitä, millä vuosikymmenellä teos on kirjoitettu. Tyypillisesti lapsikertojan ”takaa” näkyy selkeästi aikuinen kirjailija. On yleistä, että lapsuutta kuvataan aikuisen näkökulmasta, onhan kirjoittajana aina aikuinen. Monesti myös sellaisissa teksteissä, joissa minä-kertojana on lapsi,

näkyä aikuinen kirjoittaja taustalla esimerkiksi kielellisen monimutkaisuuden vuoksi. Charles Dickensin romaanissa *Loistava tulevaisuus* (*Great Expectations*, 1860) kertojana on nuori Philip ”Pip” Pirrip, joka on orpona joutunut ilkeän sisarensa kasvatettavaksi.

Mitä minuun tulee, oli sisarellani ilmeisesti jonkinlainen yleinen käsitys, että olin nuori rikollinen, jonka poliisi kättilön ominaisuudessa oli syntyessäni ottanut haltuunsa ja antanut edelleen hänelle, jotta hän kohtelisi minua niinkuin lain loukattu majesteetti vaati. Minua kohdeltiin aina kuin olisin väen väkisin halunnut tulla tähän maailmaan vastoin kaikkia järjen, uskonnon ja moraalin vaatimuksia, huolimatta parhaiten ystäväni kielloista ja vastaväitteistä. (Dickens 1998, 26.)

Edellisestä esimerkistä voidaan kyseenalaistaa se, kykeneekö suunnilleen 10-vuotias poika muodostamaan noin runollisia ajatuksia sitä, että hänen sisarensa ei pidä hänestä. Etenkin kuin kyseessä on orpolapsi, joka ei luultavasti osaa edes lukea, saati kuulu sivistyneistöön. Sellaiset ilmaisut kuin ”poliisi kättilön ominaisuudessa” ja ”lain loukattu majesteetti” paljastavat tekstin takaa kirjoittavan aikuisen kirjailijan, joka kirjoittaa aikuiselle lukijalle.

Pipillä on kuitenkin myös lapsellisia, yksinkertaisia ilmaisutapoja, jotka tulevat useassa kohtaa esiin muun muassa Pipin kuvaillessa muita ihmisiä:

Olin usein katsellut, miten suuri koiramme söi, ja nyt havaitsin selvää yhtäläisyyttä koiran ja tämän miehen ruokailutavoissa. Mies haukkasi voimakkaasti, terävästi ja nopeasti, aivan kuin koira. Hän nielaisi tai paremminkin hotkaisi joka-ainoan suupalan liian aikaisin tai liian nopeasti, ja syödessään hän vilkuili sivuilleen, kuin olisi ajatellut että joku voisi tulla ja ryöstää hänen piirakkansa. (Mt. 22–23.)

Miehen vertaaminen koiraan on paitsi kuvaava, myös lähellä sitä mitä lapsi voikin ajatella. Kuvailusta saa paitsi mielikuvan ahneesta miehestä, myös tilanteesta, jossa pieni poika tarkkailee syöjää ja ajattelee yhdennäköisyyksiä lemmikkikoiraan. Rimmon-Kenan (1983, 94–95) on myös kiinnittänyt huomiota Pipin vaihtuvaan kerrontatapaan ja poikkeavan aikuismaisiin ilmaisuihin siihen nähden, että Pip on lapsi. Rimmon-Kenan korostaakin, että tällaisissa tapauksissa, kuten yleensä muissakin tapauksissa, kerronta ja fokalisointi ovat kaksi eri asiaa. Pipin tapauksessa kertojana on aikuinen Pip, mutta fokalisoijana, näkijänä ja kokijana on Pip lapsena. (Mt. 94–95.) Lapsinäkökulmaa tutkittaessa onkin hyödyllistä kiinnittää huomiota myös siihen, kuka kertoo, sillä fokalisaation muutokset saattavat tapahtua kerronnassa yllättäenkin – tästä tarkemmin seuraavassa luvussa.

Vanhemmassa kirjallisuudessa – tai oikeastaan vasta ennen 1980-lukua kirjoitetussa kirjallisuudessa – lapsinäkökulma on ollut harvinainen aikuisille suunnatussa fiktiossa. Niissä harvoissa teoksissa, joissa sitä käsiteltiin, lapsinäkökulma oli usein ristiriitaisen aikuismainen, kuten Dickensin esimerkeistä nähtiin. Oma tulkintani on, että lasten ajateltiin olevan niin yksinkertaisia muun muassa kehittymättömyytensä vuoksi, että aikuisen kertojan on pakko kuultaa tarinasta läpi, jotta tarina olisi mielekästä luettavaa aikuiselle yleisölle. Yksinkertaistettua lapsinäkökulmaa saatettiin pitää paremminkin välikevennyksenä kuin pääasiallisena kerrontatapana.

1.3 Lapsinäkökulma kohdeteoksissa – lyhyt katsaus

Nyt kun lapset nähdään tärkeänä osana yhteiskuntaa – tulevaisuuden rakentajina – on ilmestynyt sellaisia kaunokirjallisia teoksia, joissa on pyritty mahdollisimman aitoon lapsinäkökulmaan. Kovin yleinen tämä näkökulma ei edelleenkään ole, mutta niissä teoksissa, joissa sitä esiintyy, on tietoisesti pyritty lapsenomaiseen ilmaisuun niin, ettei aikuinen kirjailija näkyisi taustalta. Tällaisia teoksia omien kohdeteosteni lisäksi ovat esimerkiksi Claire Kingin *The Night Rainbow* (2013) ja Jonathan Safran Foerin *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005). Yksi näiden teosten sanomista on, että lapset näkevät ja kuulevat paljon sellaista, mitä aikuiset eivät huomaa. Näissä teoksissa myös aikuisen lukijan rooli on ratkaiseva. Keskeistä lapsinäkökulmassa on se, että tapahtumia ja ihmisiä kuvataan juuri siten, miten lapsi vain voi niitä kuvailla. Tärkeässä roolissa ovat kerronnan tyyli ja sanamuodot myös mahdollisine virheineen ja epätarkkoine olettamuksineen.

Lapsenomaiseen kerronnan tyyliin on kiinnitetty erityistä huomiota John Boynen romaanissa *The Boy in the Striped Pajamas* sekä Emma Donoghuen romaanissa *Room*. Boynen romaanin päähenkilö on 9-vuotias Bruno, kun taas *Roomissa* 5-vuotias Jack. Näissä teoksissa luotetaan aikuisen lukijan päättelykykyyn sekä kykyyn täyttää aukkoinen kertomus.

Roomissa Jack kertoo jokapäiväisestä elämästään, rutiineistaan ja leikeistään äitinsä kanssa. Romaanin ensimmäinen puolikas käsittelee Jackin ja äidin elämää huoneessa, loppupuoli heidän sopeutumistaan ulkomaailmaan. Vaikka luulisi, että niin äiti kuin Jack olisivat onnellisia

päästyään ulos, on Jack aluksi ahdistunut. Maailma tuntuu valtavalta, ja kaikki uudet ihmiset ja asiat ahdistavat häntä. Hänellä on ikävä kotiin, huoneeseen.

"I want to go Bed."

"They'll find us somewhere to sleep in a little while."

"No. *Bed*."

"You mean in Room?" Ma's pulled back, she's staring in my eyes.

"Yeah. I've seen the world and I'm tired now."

"Oh Jack", she says, "we're never going back."

The car starts moving and I'm crying so much I can't stop. (*Room*, 193.)

Roomissa lapsinäkökulman uskottavuutta lisää koruton kerrontatapa. Esimerkiksi edellisessä esimerkissä Jack ei kuvaa tunteitaan, sillä harva 5-vuotias osaa tunteitaan sanallistaa. Sen sijaan Jack kertoo lukijalle itkevänsä niin paljon, ettei kykene lopettamaan – mistä taas aikuinen lukija päättelee Jackin järkytyksen ja surun siitä, ettei hän koskaan pääse takaisin huoneeseen. Jack kuvailee äitinsäkin reaktiota fyysiseltä kannalta: "Ma's pulled back, she's staring in my eyes". Vaikkei Jack sitä kerro, lukija voi päätellä Jackin äidin olevan yllättynyt ja kenties järkyttynytkin siitä, että Jack haluaa vielä vanhaan sänkyynsä. Jackin kaipuu huoneeseen kertoo lukijalle myös siitä, että äiti on onnistunut vaikeissa olosuhteissa luomaan kodin ja turvallisuuden tunteen lapselleen.

"We have to be in the world, we're not ever going back to Room," Ma says that's how it is and I should be glad. I don't know why we can't go back just to sleep even. (*Room*, 237.) Jackin ikävä huoneeseen nousee iltaisin. Päivittäisissä askareissaan hän aluksi vertailee lähes jokaista asiaa huoneen vastaaviin asioihin, ja ihmettelee uusia asioita. Loppua kohti vertailu pikkuhiljaa vähenee – lapsen mieli mukautuu muuttuviin olosuhteisiin.

Myös *The Boy in the Striped Pajamasissa* lukijalle valkenee suhteellisen nopeasti Bruno ympäröivä todellisuus. Bruno asuu aluksi hienossa kodissa Berliinissä, mutta joutuu muuttamaan perheensä kanssa isänsä työn perässä paikkaan, joka on Brunon mukaan nimeltään "Out-With". Uusi koti on pienempi eikä tunnu yhtä kodikkaalta kuin edellinen koti, ja Brunoa pitkästyttää. Eräänä päivänä hän lähtee tutkimusretkelle kodin lähellä olevalle alueelle, jonne häntä on kielletty menemästä. Uteliaisuus kuitenkin voittaa, ja Bruno tapaa Shmuelin, pojan raidallisessa pyjamassa. Vaikka poikien välissä on piikkilanka-aita, he ystävystyvät ja alkavat jutella säännöllisesti.

"Are there many other boys over there?" asked Bruno.

"Hundreds", said Shmuel.

Bruno's eyes opened wide. "Hundreds?" he said, amazed. "That's not fair at all. There's no one to play with on this side of the fence. Not a single person."

"We don't play", said Shmuel.

"Don't play? Why ever not?"

"What would we play?" he asked, his face looking confused at the idea of it.

(*The Boy in the Striped Pajamas*, 131.)

Brunon ja Shmuelin keskustelusta välittyy nuorten poikien uteliaisuus ja toisaalta ymmärtämättömyys. Bruno ei tiedä mitä piikkilanka-aidan takana todellisuudessa tapahtuu eikä Shmuel osaa tai halua siitä kertoa. Siksi Bruno jopa kadehtii Shmuelia siitä, että hänellä on leikkitovereita omalla puolellaan. Teoksen lapsinäkökulma korostuu tällaisissa kohdissa, joissa Brunolla ei ole aavistustakaan siitä, mitä kammottavuuksia aidan toisella puolella tapahtuu. Tällaisissa kohdissa lukijan rooli tarinan tulkitsemisessä korostuu. Aidan Chambers (1985, 102) toteaa, että taidokas kirjailija jättää tarinaansa sellaisia aukkoja, jotka lukija pystyy täyttämään ja jotka aiheuttavat toivotun reaktion lukijassa: lukija haluaa lukea lisää ja tulkita lisää, jolloin lukijasta tulee tavallaan osa tarinaa. Lapsinäkökulma pakottaa aikuisen lukijan osaksi tarinaa: aikuisen tulkinta on välttämätöntä, jotta tarina olisi aikuisten kirjallisuutta. Koska kerronta on naiivia ja yksipuolista, jopa yksinkertaista, ilman aikuisen monipuolista tulkintaa se jäisi melkein lapsen tasolle. Naiivista kerronnasta huolimatta lukijan mielenkiinto säilyy, koska lapsen antamat vihjeet tätä ympäröivästä todellisuudesta herättävät lukijan uteliaisuuden. Lapsinäkökulma on lukijalle palapelin kaltainen tehtävä, jonka palat lukijan tulee liittää yhteen. Tarinan kerronnallisten aukkojen täyttämisessä sisäistekijällä ja sisäislukijalla on tärkeä rooli.

1.4 Tutkielman rakenne

Seuraavassa luvussa kaksi tarkastelen sisäistekijän ja sisäislukijan välistä kommunikaatiota suhteessa *The Boy in the Striped Pajamas*in sekä *Roomiin*. Molemmissa teoksissa näkymättömät, abstraktit sisäistekijä ja -lukija ovat olennainen osa tarinan rakentumista. Jos sisäistekijää ja/tai -lukijaa ei näissä teoksissa olisi, voisi ajatella, että tarinasta jäisi toinen puoli kertomatta. Sisäistekijän ja -lukijan suhde lapsinäkökulmaan on mielenkiintoinen, koska sisäistekijän ja -lukijan täytyy kommunikoida ikään kuin päähenkilön selän takana, jotta tarinan tarkoitettu todellisuus tulisi ymmärretyksi.

Kolmannessa luvussa määrittelen epäluotettavan kertojan piirteitä muun muassa Phelanin, Boothin sekä Olsonin teorioihin pohjautuen. Sekä Bruno että Jack määritellään epäluotettavan kertojan piiriin, sillä he eivät ikänsä ja kehitysteensä puolesta edes kykenisi kertomaan kaikkea sitä, mitä ikään kuin taustalla tapahtuu. Epäluotettavuuden tasoja on useita, ja ne yleensä limittyvät keskenään.

Neljännessä luvussa pohdin lapsinäkökulman ongelmallisuutta aikuisten kirjallisuudessa, mutta toisaalta myös lapsinäkökulman kiinnostavia puolia. Fiktiivisen lapsen ja lukijan suhde on väistämättä jollain tapaa emotionaalinen – vähintäänkin siten, että lukija tiedostaa lapsen emotionaaliset puutteet ja osaa itse täydentää näitä puutteita omien emotionoidensa kautta. Neljännessä luvussa jatkan vielä hieman lapsikertojan epäluotettavuudesta, mutta suhteessa siihen, miten lukija epäluotettavuuteen reagoi. Fiktiivinen lapsi näyttäytyy aikuiselle lukijalle ristiriitaisena myös siksi, että lapsikertoja herättää empatian tunteita aikuisessa lukijassa: vaikka lukija tiedostaa, ettei lapsi kerro asioista niin kuin ne todellisuudessa ovat, aikuinen lukija ajattelee lapsen kertovan niistä niin hyvin kuin kykenee. *Roomissa* ja *The Boy in the Striped Pajamasissa* lukija pohtii myös lapsinäkökulman moraalisuutta ja etiikkaa: millaisissa kerronnallisissa tilanteissa lapsikertojan moraalinen vaillinaisuus näkyy, vai näkökö se lainkaan?

Kohdeteosteni fiktiivinen tarina rakentuu kerrotun lisäksi siitä, mitä jätetään kertomatta. Koska sisäislukija on älyllisesti ylempänä kertojaa, hänen oletetaan osaavan täyttää kerronnalliset aukot. Voidaan ajatella, että lapsinäkökulma kertoo vain puolet tarinasta – loput päättelee lukija.

2 Kolme tärkeintä: sisäistekijä, sisäislukija ja kerronta

Roomin ja *The Boy in the Striped Pajamasin* lapsinäkökulmat nojaavat pitkälti sisäistekijän ja sisäislukijan väliseen kommunikaatioon. Sisäistekijä (*implied author*) on Wayne C. Boothin teoksessaan *The Rhetoric of Fiction* ([1961] 1983) käyttöön ottama käsite. Sisäistekijällä Booth tarkoittaa kirjailijan toista minää, hypoteettista tekijähahmoa, joka on ikään kuin todellisen kirjailijan ”ideaaliminä”. Sisäistekijä välittää tarinaan piilotettuja moraalisia arvoja, tunteita ja asenteita. Sisäistekijä ei kuitenkaan toimi tarinan kertojana, vaan ikään kuin seisoo kulisissa luomassa tunnelmaa ja maailmankuvaa. (Mt. 73.) Shlomith Rimmon-Kenan (1983, 111) haluaa myös korostaa sisäistekijän abstraktiutta: sisäistekijä tulee hahmottaa konstruktioksi, jonka lukija rakentaa kaikista tekstin aineksista. Näin ollen sisäistekijää ei ole ilman lukijaa.

Sisäislukija on sisäistekijän lailla hypoteettinen lukijahahmo, jolle sisäistekijä osoittaa tekstinsä. Sisäislukija ja sisäistekijä toimivat yhdessä siten, että sisäistekijä antaa ainekset tarinaan, jonka olettaa sisäislukijan ymmärtävän tietyllä tavalla. Sisäislukijalla on tarvittavat älylliset, emotionaaliset ja kulttuuriset ominaisuudet, jotka ovat samansuuntaiset sisäistekijän kanssa ja joiden avulla sisäislukija kykenee ymmärtämään tekstiä sisäistekijän tarkoittamalla tavalla. (Chatman 1978, 150–151.) Vaikka siis sisäistekijä ja -lukija luovatkin suuren osan tarinan sävystä ja tulkinnasta – rakentavat koko tarinan – ne ovat molemmat näkymättömiä (Schmid 2013).

Sekä Boynen että Donoghuen romaaneissa keskeisessä roolissa on lukijan tulkinta ja kyky täyttää kertomuksen aukot. Materiaalin tähän tulkintaan antaa sisäistekijä. Boothin (1983, 73) mukaan sisäistekijä ei ainoastaan luo merkityksiä vaan rakentaa myös ne emotionaaliset sisällöt, joita henkilöhahmot kokevat hyvässä ja pahassa. Nämä sisällöt rakentavat sen taiteellisen kokonaisuuden, jonka sisäistekijän on tarkoituskin rakentaa huolimatta siitä, mitä aktuaalinen kirjailija näkee tai kokee (mt. 73–74). Boothin (mt. 74) mukaan sisäistekijän määrittävät tyyli, sävy ja tekniikka. Kerronnan tyyli voidaan arvioida sanatasolla pohtien, millä kielellisillä keinoilla sisäistekijä välittää informaatiota. Esimerkiksi *Roomin* kerronta on tyyllisesti muotoiltu lapsikertojan puhetta jäljitteleväksi:

I jump up and grab. "It's a jeep. A remote-control jeep!"
 I'm zooming in the air, it's red, as big as my hand. The remote is silver and a rectangle, when I wiggle one of the switches with my thumb the jeep's wheels spins *zhhhhung*.
 [...] Sometimes Jeep is tired, Remote turns his wheels *grrrrrrrrr*. That naughty Jeep hides in Wardrobe but Remote finds him by magic and makes him zoom back and forward crashing into the slats. (*Room*, 54–55.)

Edellinen esimerkki kuvaa tyyllillisesti pienen lapsen puheenomaista kerrontaa: Jackin kerronnassa esiintyy paljon ääntä jäljitteleviä sanoja kuten "*zhhhhung*" tai "*grrrrrrrrr*". Tällaiset onomatopoeettiset sanat rakentavat konkreettisella sanatasolla lukijalle mielikuvaa pienestä lapsesta, joka konstruoi maailmaa myös äänten avulla. Karttunen (2012, 60) sivuaa lapsinäkökulman onomatopoeettisuutta nojaten Arundhati Roy'n romaaniin *The God of Small Things*. Ääntä tai toimintaa kuvaavat sanat kerronnassa korostavat nuorta henkilöhahmoa uuden oppijana: lapsi maistelee uusia sanoja ja saattaa ilmaista itseään enemmän kuvaamalla ääniä kuin käyttämällä varsinaisia sanoja. (Karttunen 2012, 60.) Jackin kerronnassa äänteellisyys kulkee vahvana läpi tarinan, mutta sen perusteellinen läpikäynti vaatisi oman tutkielmansa. On kuitenkin aiheellista huomioda, että lapsinäkökulma vaatii oman yksinkertaistetun tyylin, jotta henkilöhahmo pysyy uskottavana. Tyyli tukee kerronnan sävyä ja on osa sen tekniikkaa: nämä kolme sisäistekijän piirrettä ovat lähellä toisiaan. Kerronnan sävy on esimerkissä kepeä ja innostunutkin: Jackin mielestä kauko-ohjain löytää Jeepin "taianomaisesti". Tekniikka liittyy myös kerronnan kielellisyyteen: kun Jack ensimmäisen kerran saa kauko-ohjattavan auton käsiinsä, niitä ei vielä kirjoiteta isolla alkukirjaimella. Kun Jack kuvailee Jeepiä ja kauko-ohjainta seuraavassa kappaleessa, ne ovat suurilla alkukirjaimilla, eli ne ovat tulleet osaksi Jackin tavaraperhettä.

Voisikin sanoa, että sisäistekijän tärkein tehtävä on kommunikoida sisäislukijan kanssa ja luoda sisäislukijalle tiettyjä ajatuksia ja kokemuksia. Sisäislukija pyrkii näkemään asioiden "todellisen" laidan ja hahmottamaan sen, mitä sisäistekijä haluaa sanoa (Chatman 1978, 233). Sisäislukija on sisäistekijän tavoin abstrakti oletus, lukijan ideaali. Sisäislukija poikkeaa todellisesta lukijasta siten, että todelliseen lukijaan vaikuttaa lukijan henkilökohtainen tausta, kuten arvot. Erilaisten normien sävyttämässä maailmassa lukijalla on tarve saada tietää, millaiseen arvomaailmaan kirjoittaja hänet haluaa. (Booth 1983, 73.) Sisäislukijan arvot ja normit ovat sen sijaan sellaiset kuin sisäistekijä niiden toivookin olevan. Sisäistekijä eikä myöskään todel-

linen tekijä voi tietää, miten todellinen lukija tekstiä tulkitsee ja mitkä todellisen lukijan emotionaaliset, moraaliset tai kulttuuriset valmiudet tekstin tulkitsemiseen ovat. Siispä todellisen tekijän täytyy luoda hypoteettinen, abstrakti sisäislukija, jolle tekijä osoittaa tekstin.

The Boy in the Striped Pajamas sisäislukijan oletetaan tietävän Toisen maailmansodan historian pääpiirteet: natsi-Saksa, Puola, Hitler, Auschwitz, juutalaiset ja keskitysleirit ovat Brunon tarinan taustalla vahvana, vaikka Bruno ei niistä itse osakaan suoraan kertoa. Brunon tarina on fiktiivinen, mutta se sijoittuu kuitenkin erittäin surullisenkuuluiseen ajanjaksoon, jonka sisäistekijä olettaa lukijan tietävän.

Room on myös täysin fiktiivinen tarina, mutta kirjailijan mukaan tarina on saanut vaikutteita muun muassa Fritzlin perheen tositarinasta, josta Suomessakin uutisoitiin laajasti vuonna 2008. Josef Fritzl piti tyttärtään 24 vuotta vankeudessa, ja raiskausten seurauksena tytär synnytti isälleen seitsemän lasta. Koska *Roomin* ilmestymisen aikaan tapaus oli vielä tuore ja laajasti tunnettu, lukija yhdistänee herkästi nämä teemat toisiinsa: siepattu nuori nainen synnyttää vangitsijalleen lapsia, jotka eivät ole koskaan eläneet ulkomaailmassa ennen vapautumistaan. Fritzlin tapauksen tunteminen ei ole välttämätöntä sisäistekijän ja lukijan symbioosin toteutumisessa, mutta se tuo pienen lisän tarinan sävyyn: tieto siitä, että tämänkaltaisia asioita on tapahtunut ja tapahtuu tosielämässäkin, tuo tarinaan syvempää vakavuutta.

Joissakin tapauksissa sisäistekijä ja -lukija tulee erottaa selkeästi todellisesta tekijästä ja lukijasta, mutta kaikissa tapauksissa niiden välille ei tarvitse tehdä suurta eroa. James Phelan (2005) tutkii aktuaalisen lukijan ja tekstin välistä suhdetta sen kautta, miten teksti sitouttaa lukijan itseensä emotionaalisella, eettisellä ja kognitiivisella tasolla. Phelan (2005, 23) korostaa, että lukijan asema suhteessa tekstiin muodostuu seuraavista vuorovaikutustilanteista:

1. Henkilöhahmot tarinamaailmassa: henkilöhahmojen käyttäytyminen ja se, kuinka henkilöhahmot arvioivat muita tarinamaailman henkilöitä, on suoraan sidottu etiikkaan.
2. Kuinka tarina kerrotaan: tarinan kannalta on suuri merkitys sillä, onko kertoja esimerkiksi luotettava vai epäluotettava. Myös kerronnan eri tyylit asemoivat lukijan eri tavalla eli onko kerronta kirjakieltä, puhekieltä vai esimerkiksi murretta.

3. Sisäistekijä suhteessa kerrontaan ja kerrottuun: sisäistekijän narratiiviset valinnat vaikuttavat siihen, miten lukija tulkitsee tekstin tai suhtautuu tekstiin.
4. Lukijan tosielämän arvot, uskomukset ja henkilökohtainen tausta suhteessa kohtiin 1–3.

Sekä *The Boy in the Striped Pajamas* että *Roomin* tarinat nojaavat lukijan moraaliin ja arvoihin sekä ajatuksiin oikeasta ja väärästä: sisäistekijä luottaa sisäislukijan kykyyn nähdä raadollinen todellisuus ja ympäristö, missä tarinan päähenkilö elää². Kertojan huomaamatta lukijalle avautuu sisäistekijän jättämien ”vihjeiden” avulla kokonaisuus. Esimerkiksi *Roomissa* Jack ei aluksi pidä ulkomaailmasta lainkaan, vaan haluaisi takaisin tuttuun ja ”turvalliseen” huoneeseen. Hän ihmettelee, miksi äidin mielestä on parempi olla poissa huoneesta. Sisäislukija kuitenkin tietää, että Jackin todellakin on parempi olla ja elää huoneen ulkopuolella. Toisin kuin sisäislukija, Jack ei tiedosta olleensa vankina. Myös lukijan tosielämän arvot vaikuttavat siihen, millä emotionaalisella intensiteetillä lukija tarinaan kiinnittyy: erityisesti vanhempana koen ahdistusta Jackin äidin puolesta, joka yrittää luoda pojalleen mahdollisimman tavallisen arjen olosuhteista huolimatta. Sydämessä vihlaisee myös ajatus 9-vuotiaasta Brunosta, joka toivottaa iloisesti ”Heil Hitler” ymmärtämättä sen todellista merkitystä.

Phelan käsittelee teoksessaan *Narrative as Rhetoric* (1996) eri yleisöjä. Phelan erittelee kertojan yleisön, kertojan ihanneyleisön, tekijän tarkoittaman yleisön sekä todellisen yleisön. Phelan toteaa, että vaikka retorisisessa tutkimuksessa näitä ei aina tarvitse eritellä, niiden olemassaolo on kuitenkin hyvä tiedostaa (Phelan 1996, 135). Brunon ja Jackin tarinoissa kerrostuu kertojan yleisö, tekijän tarkoittama yleisö sekä todellinen yleisö: romaanien kerronta kohdistuu kertojan yleisöön. Tekijän tarkoittama yleisö huomaa aikuisille suunnatut viitteet, esimerkiksi Brunon tarinassa osaa päätellä ”Out-Within” tarkoittavan Auschwitzia, kenties kuuluisinta Toisen maailmansodan aikaista keskitysleiriä.

Jackin tarinassa taas tekijän tarkoittama yleisö saa paljon tietoa esimerkiksi äidin henkisestä terveydentilasta, kun Jack puhuu äidin olevan ”poissa”: ”Today Ma is Gone. [...] She's here but no really.” (*Room*, 74.) Todellisella yleisöllä (*flesh-and-blood-audience*) on myös merkitystä

² Moraalista ja etiikasta lisää luvussa 4.

siinä, miten lukija tulkitsee tarinaa. Todellisen yleisön henkilökohtaiset tiedot, uskomukset, moraaliset ja eettiset arvot määrittävät myös tarinan kulkua. Phelanin mukaan retorinen kriitikki on kiinnostunut muun muassa siitä, miten oikea yleisö tunnistaa epäluotettavuuden merkit ja toisaalta pystyy päättämään implisiittisen tekijän eri oletukset, tietämykset ja arvot. Retorinen kanssakäyminen pohjautuu niin kertojan kuin tekijänkin oletukseen yleisöstä, toisaalta myös yleisön tulee ymmärtää itseensä kohdistettuja oletuksia. (Phelan 1996, 141.) *The Boy in the Striped Pajamas* tai *Roomia* lukiessa todelliselle lukijalle selviää ensimmäisistä virkkeistä lähtien kerronnan puutteellisuus sekä tarinalliset aukot, jotka lukijan tulee päätellä. Molemmissa tapauksissa tekijä olettaa yleisönsä huomaavan, että keveän lapsinäkökulman rinnalla, rivien välissä, piilee todellinen tarina.

2.1 *The Boy in The Striped Pajamas* – rivien välistä

*The Boy in the Striped Pajamas*in tarina kietoo kertojan, sisäistekijän ja sisäislukijan tiiviisti yhteen: jokaisella on tärkeä rooli kokonaisuuden hahmottamisen kannalta. Teos pyörii sellaisen aiheen ympärillä, josta jokaisella aikuisella on varmasti käsitys ja mielipide: Toisen maailmansodan natsi-Saksa ja keskitysleirit. *The Boy in the Striped Pajamas*in tarina on poikkeuksellinen, koska sen päähenkilö on natsi-komendantin poika, ei suinkaan aidan toisella puolella oleva poika raidallisessa pyjamassaan. Tarinassa ei tuomita natseja tai heidän toimintaansa, muttei sitä myöskään glorifioida – itse asiassa siinä ei mainita sanaa ”natsi” kertaakaan. Asia tulee kuitenkin esiin sellaisissa kohdissa, joissa univormuihin pukeutuneet miehet kutsuvat isää komendantiksi. Bruno myös muistelee jouluiltaa, jolloin Bruno, hänen siskonsa sekä heidän isoäitinsä olivat tehneet jouluesityksen. Sen jälkeen isä oli pukeutunut uuteen univormuunsa ja kaikki perheessä taputtivat hänelle.

Grandfather was very proud of his son when he saw him but Grandmother was the only one who seemed unimpressed. After dinner had been served, and after she and Gretel and Bruno had performed their latest production, she sat down sadly in one of the armchairs and looked at Father, shaking her head as if he were a huge disappointment to her.

”I wonder – is this where I went wrong with you, Ralf?” she said. ”I wonder if all the performances I made you give as a boy led you to this. Dressing up like a puppet on a string.” (*The Boy in The Striped Pajamas*, 90.)

”That's all you soldiers are interested in anyway,” Grandmother said, ignoring the children altogether. ”Looking handsome in your fine uniforms. Dressing up and doing the

terrible, terrible things you do. It makes me ashamed. But I blame myself, Ralf, not you."

[...] "Ashamed!" she called out before she left. "That a son of mine should be –"

"A patriot", cried Father, who perhaps had never learned the rule about not interrupting your mother.

"A patriot indeed!" she cried out. "The people you have to dinner in this house. Why, it makes me sick. And to see you in that uniform makes me want to tear the eyes from my head!" she added before storming out of the house and slamming the door behind her. (*The Boy in The Striped Pajamas*, 92–93.)

Vaikka Bruno ei tuomitse isän valintoja tai asemaa millään tavalla, edellisessä lainauksessa sisäistekijän tarkoittama "todellisuus" tulee selkeimmin esiin Brunon isoäidin esittämänä. Isoäidin sanat kertovat vahvasti hänen pettymyksestään poikaansa: "I wonder – is this where I went wrong with you, Ralf?" (*The Boy in the Striped Pajamas*, 90.) Ennen isän ja isoäidin riitaa Bruno kertoo, kuinka isoäidillä on ollut aina tapana suunnitella jouluesitys lasten kanssa: ennen Brunon isän kanssa, ja nyt Brunon ja Gretelin kanssa. Bruno kuvailee esityksen hauskuutta ja sitä, miten mukavaa on, kun isoäiti keksii heille aina hienoja esiintymisasuja. Nyt isoäiti pohdii, juontaako isän "tarve pukeutua hienoihin pukuihin ja käyttäytyä kuin sätkynukke" hänen järjestämistään esityksistä. Sisäistekijä viestittää näillä kommentteilla isoäidin pettymyksestä poikaansa ja toisaalta epäonnistumisen tunteestaan vanhempana. Samalla myös (sisäis)lukija ymmärtää, että kaikki aikuiset Brunon ympärillä eivät hyväksy sitä, mitä Brunon isä edustaa. Sisäislukija osaa myös täydentää Brunon isoäidin kesken jääneen lauseen sanalla "a Nazi", vaikka Brunon isä täydentääkin sen sanalla "a patriot".

Bruno kuitenkin ihailee ja kunnioittaa isäänsä. Hänen mielestään isä on ylväs ja komea, ja kuten tuon ajan kasvatukselle oli tyypillistä, isää tuli kunnioittaa. Vaikka Brunolla ei ole isästään negatiivista sanottavaa, aikuiselle lukijalle Brunon isä näyttäytyy etäisenä ja kylmänäkin hahmona: isä ei liioin vietä aikaa lastensa kanssa ja käyttäytyy näitä kohtaan hyvin muodollisesti. Ainoa skisma Brunon ja isän välillä ilmenee kirjan alkupuolella, kun Brunon perhe muuttaa isän työn mukana Out-Withiin (*The Boy in the Striped Pajamas*, 47–54). Samassa yhteydessä Bruno tiedustelee, keitä ovat ne ihmiset, jotka hän näkee huoneensa ikkunasta. Ihmiset, jotka ovat pienen matkan päässä heidän kodistaan piikkilangan takana ja jotka pukeutuvat samanlaisiin raidallisiin pyjamiin.

"Ah, those people", said Father, nodding his head and smiling slightly. "Those people... well, they're not people at all, Bruno."

Bruno frowned. "They're not?" he asked, unsure what Father meant by that.

"Well, at least not as we understand the term," Father continued. "But you shouldn't be worrying about them right now. They're nothing to do with you. You have nothing whatsoever in common with them."

[...] He opened the door and Father called him back for a moment, standing up and raising an eyebrow as if he'd forgotten something. Bruno remembered the moment his father made the signal, and said the phrase and imitated him exactly. He pushed his two feet together and shot his right arm in to the air before clicking his two heel together and saying in as deep and clear a voice as possible – as much like Father's as he could manage – the words he said every time he left a soldier's presence.

"*Heil Hitler*," he said, which, he presumed, was another way of saying, "Well, goodbye for now, have a pleasant afternoon." (*The Boy in The Striped Pajamas*, 53–54.)

Brunon isän asenteet ja arvot tulevat tekstissä esiin niissä kohdissa, missä Bruno keskustelelee isänsä kanssa tai missä isä puhuu jonkin toisen henkilöahmon kanssa. Tekstissä ei oteta kantaa siihen, mitä mieltä Bruno on natsi-Saksan tilanteesta, koska hän ei ymmärrä koko natsi-Saksan käsitettä. Lukija huomaa Brunon totaalisen tietämättömyyden viimeistään esimerkin kohdassa, jossa Brunon ymmärtämättömyys natsien tunnettua "*Heil Hitler*" -tervehdystä kohtaan tulee ilmi. Bruno ei ymmärrä olevansa "*pahojen*" puolella, koska hänet on kasvatettu sodan keskellä – tiedostamattaan. "*Heil Hitler*", suomennettuna "*terveyttä/tervehdys Hitlerille*", on Brunolle vain ystävällinen tervehdys. Jää sisäislukijan tehtäväksi tulkita tarina oikein, ja toisaalta sisäistekijän tehtäväksi rakentaa tarinan tunnelma. Boothin (1983, 74) mukaan sisäistekijä valitsee tietoisesti tai tiedostamattaan sen, mitä luemme. Sisäistekijä on tarinan sävyn luoja ja omien valintojensa summa: sisäistekijä määrää, mitä sisäislukijalle kerrotaan (mt. 74–75). Sisäistekijä ohjailee sisäislukijaa tiettyyn suuntaan ja antaa sisäislukijalle välineet tarinan ymmärtämiseen. Kun lukija esimerkiksi ymmärtää, että Brunolla ei ole aavistustakaan edes siitä, mitä "*Heil Hitler*" tarkoittaa ja mitä se edustaa, lukija tuntee sympatiaa ja kenties sääliäkin Brunoa kohtaan – juuri niitä tunteita, mitä (sisäis)tekijä haluaakin (sisäis)lukijan tuntevan. Kun lukija tietää, ettei päähenkilö edusta tietoisesti natsismia, on lukijan helpompi asettua päähenkilön puolelle ja ikään kuin antaa anteeksi päähenkilön epäluotettavuus.

*The Boy in the Striped Pajamas*issa sisäistekijä luo tarinan sävyn henkilöahmojen keskusteluissa, mutta myös päähenkilön omien pohdintojen kautta. Brunolla on paljon negatiivisia aavistuksia paikasta, johon he ovat muuttaneet:

When he closed his eyes, everything around him just felt empty and cold, as if he was in the loneliest place in the world. The middle of nowhere. [...] But there was something about the new house that made Bruno think that no one ever laughed there; that there was nothing to laugh at and nothing to be happy about. (*The Boy in The Striped Pajamas*, 13.)

[N]ow he was stuck here in this cold, nasty house with three whispering maids and a waiter who was both unhappy and angry, where no one looked as if they could ever be cheerful again. (*The Boy in the Striped Pajamas*, 15.)

Sisäistekijä luo Brunon tuntemusten kautta uuden asuinpaikan tunnelman: Brunosta tuntuu, ettei kukaan ei ole koskaan nauranut siellä, minne he ovat muuttaneet. Sivulauseessa Bruno myös mainitsee kolme kuiskailevaa kotiapulaista ja tarjoilijan, joka oli sekä onneton että vihainen: sisäislukija tietää, että kotiapulaiset ja tarjoilija ovat juutalaisia viereisestä keskitysleiristä. Sisäistekijä ja sisäislukija tietävät myös, että Brunon uusi koti on vain kävelymatkan päässä sieltä, missä juutalaisia massamurhataan. Bruno sen sijaan kykenee vain aavistamaan, että paikassa on jotakin synkkää, muttei kykene koskaan todella käsittämään, kuinka synkkään paikkaan hän on muuttanut. Vaikka Bruno käyttääkin ilmaisua ”as if”, ikään kuin, rivien välistä voi tulkita, että paikka todella on kylmä ja iloton – ollaanhan aivan keskitysleirin tuntumassa. Kuitenkin nuo epävarmuuden ilmaisut, ”as ifit”, luovat uskottavuutta 9-vuotiaalle päähenkilölle – eihän hän tiedä, että naapurissa murhataan päivittäin satoja ja tuhansia viattomia ihmisiä. Lapset kuitenkin usein aavistavat, jos kaikki ei ole hyvin, vaikka eivät tietäisikään mikä on vialla, kuten Brunokin tässä tapauksessa.

2.2 *Room*: epäolennainen kerronta, joka kertoo kaiken

Roomin tulkinnessa erittäin keskeisessä osassa on lukija, jonka täytyy tulkita paljon sellaista, mitä 5-vuotias minäkertoja Jack ei ymmärrä eikä näin ollen siitä osaa lukijalle kertoakaan. Kerronnassa kuitenkin paljastetaan ikään kuin puolihuolimattomasti, lapsenomaista tyyliä jäljitellen, tarinan karu todellisuus. *Roomissa* sisäistekijä rakentaa tarinan sävyn jo pelkällä kerronnan muodolla, joka jäljittelee 5-vuotiaan pojan ajatuksenjuoksua:

Today is one of the days when Ma is Gone. She won't wake up properly. She's here but not really. She stays in Bed with the pillows on her head.

[...] I want some very much, I didn't have any all day. The right even, but I'd rather the left. If I could get in with Ma and have some – but she might push me away and that would be worse.

What if I'm in Bed with her and Old Nick comes? I don't know if it's nine yet, it's too dark for seeing Watch. I sneak into Bed, extra slow so Ma won't notice. I just lie near. If I hear the *beep beep* I can jump back in Wardrobe quick quick.

What if he comes and Ma won't wake up, will he be even more madder? Will he make worse marks on her?
 I stay awake so I can hear him come.
 He doesn't come but I stay awake. (*Room*, 74, 79–80.)

Sisäistekijä viestittää sisäislukijalle mielikuvan yksinäisestä pienestä pojasta, jonka äiti on ajoittain niin masentunut, ettei kykene huolehtimaan pojan perustarpeista. ”I want some very much” viittaa Jackin haluun saada rintamaitoa. Vaikka tekstin alussa ei suoraan mainita äidin imettävän Jackia, se tuodaan ilmi Jackin tavasta sanoa ”have some”³. Jackin uskottavuutta kertojana lisää kerronnan tyyli, joka jäljittelee 5-vuotiaan puhetapaa kielioppivirheineen ja toistoineen. Aina, kun Old Nick saapuu huoneeseen tai lähtee huoneesta, ovi sanoo Jackin mukaan ”beep beep”, mistä lukija voi päätellä ovesta olevan jonkinlaisen lukkojärjestelmän, joka piippaa, kun koodi on oikein.

Ideaali tilanne sisäistekijän ja lukijan välillä on se, että lukija (hypoteettinen tai aktuaalinen) ymmärtää sisäistekijän tekstiin upotetut vihjeet siitä, mitä sisäistekijä haluaa lukijan ymmärtävän. Edellisestä esimerkistä lukija voi päätellä äidin kärsivän masennuksesta ja Jackin pelkäävän Old Nickiä. ”Will he make worse marks on her?”- kysymys viittaa Old Nickin pahoinpitelevän Jackin äidin mustelmille. Sisäistekijän ja sisäislukijan on tällaisissa tilanteissa keskusteltava ikään kuin kertojan selän takana. Tämä on olennaista sen kannalta, että lukija saa sen tarinan, minkä sisäiskertoja on tarkoittanutkin kerrottavaksi. Jackin kertoessa hänen ja äitinsä rutiineista lukijalle paljastuu taustalta muutakin:

After nap we do Scream every day but not Saturdays or Sundays. We clear our throats and climb up on Table to be nearer Skylight, holding hands not to fall. We say ”On your mark, get set, go,” then we open wide our teeth and shout holler howl yowl shriek screech scream the loudest possible. Today I'm the most loudest ever because my lungs are stretching from being five.
 Then we shush with fingers on lips. I asked Ma once what we're listening for and she said just in case, you never know. (*Room*, 50.)

Jack kertoo huolettomasti huutoleikistä äitinsä kanssa, mutta lukija tulkitsee sen olevan tapa huutaa apua. Jackin äiti toivoo, että joku kuulisi heidät. Phelankin (2017, 24) toteaa, että Roo-

³ Esim. ”Oh, I forgot to have some when I woke up.”

”That's OK. Maybe we could skip it once in a while, now that you're five?”

”No way Jose.”

So she lies down on the white Duvet and me too and I have lots.” (*Room*, 7.)

missa luodaan merkittävä tunnepitoinen ulottuvuus puhutun ja kerrotun välillä: Jackin viattomuus hänen puheensa kautta näkyy lukijalle yhtä selkeästi kuin Jackin äidin epätoivo ja pelko. *Roomin* kerronnan kulmakivi onkin esimerkin kaltainen *epäolennainen kerronta, joka kertoo kaiken*. Tällä tarkoitan Jackin lapsenomaista ja huoletonta kuvailua asioista tai tapahtumista, jotka kuitenkin aikuinen pystyy tulkitsemaan joksikin muuksi. Jackin mielestä huutoleikki on vain leikki, mutta koska lukija tiedostaa kokonaistilanteen Jackia paremmin, pystyy lukija tulkitsemaan huutoleikin äidin näkökulmasta. Aikuinen lukija tietää, että mikäli äiti alkaisi satunnaisesti kirkua apua huoneessa, äidin paniikki tarttuisi lapseen ja lapsi pelästyisi ja luultavasti jollakin tapaa traumatisoituisi. Aikuisen lukijan kunnioitus Jackin äiti kohtaan kasvaa, sillä huutoleikki viestii lukijalle äidin halusta suojella lastaan siltä paniikilta, mitä äiti itse kokee. Aikuisen lukijan tehtäväksi jää täyttää ne puutteet, joita nuoren henkilöhahmon kerronnassa väistämättä on.

Jackilla ja hänen äidillään on huoneessa myös televisio, jonka katselua äiti säännöstelee, jotta Jack ”ei muuttuisi zombiksi” (*Room*, 13). Äiti on kertonut, etteivät televisiossa olevat asiat ole todellisia, kunnes eräänä päivänä kuitenkin paljastaa Jackille, että huoneen ulkopuolella ei olekaan pelkkää avaruutta vaan oikea, todellinen maailma ihmisineen, autoineen, eläimineen ja kaikkineen. Jackilla olisi keskeinen rooli siinä, pääsisivätkö he huoneesta ulkomaailmaan. Jackin täytyisi esittää kuollutta, jotta Old Nickin pitäisi viedä hänet pois huoneesta. Äiti käärii Jackin maton sisään, missä poika makaa mahdollisimman velttana ja liikkumattomana. Kun Jack on autossa, hänen tulisi hyppätä vauhdissa pois ja huutaa apua keneltä tahansa, joka olisi lähimpänä.

I can't jump, I just can't move. I manage to stand up and I look over but –
 I'm slipping and crashing across the trunk, my head hits on something sore, I shout by accident *arghhhhhh* –
 Stopped again.
 A metal sound. Old Nick's face. He's out of the truck with the maddest face I ever saw and –
Jump.
 The ground breaks my feet smash my knee hits me in the face but I'm running running running, where's *Somebody*, Ma said to scream to a somebody or a car or a lighted house [...] Ma's not here but she's in my head going *run run run*. A roaring behind me that's him, it's Old Nick coming to tear me in half *fee fie foe fum*, I have to find Somebody to shout *help help* [...] (*Room*, 174–175.)

Lukijan on helppo jännittää Jackin mukana koko karkausepisodin ajan. Vaikka tekstissä tuodaan ilmi vain Jackin näkökulma, ei lukija voi olla miettimättä: mitä jos kaikki menee pieleen? Entä jos apua ei löydy? Mitä Old Nick tekee Jackille, jos saa tämän kiinni? Tai jos Jack pääsee karkuun mutta ei osaa pyytää apua, mitä Old Nick tekee Jackin äidille? Miten Jack pärjäisi ilman äitiään ulkomaailmassa, josta vasta päiviä sitten sai ylipäänsä tietää? Vaikka *Roomin* tunnelma rakentuu pääosin kaikesta siitä, mikä jää Jackilta sanomatta, edellisessä kohtauksessa tunnelma muodostuu kaikesta, minkä Jack sanoo. Kyseessä on Jackin elämän jännittävin hetki, ja sisäistekijä luo tunnelman nimenomaan sillä, että Jack kertoo *kaiken* mitä sillä hetkellä Jackin päässä pyörii. Sanojen toisto tehostaa tilanteen paniikinomaisuutta ja kiirettä: ”she’s in my head going *run run run*” kuvaa toisaalta myös lukijan ajatuksia tilanteesta.

2.3 Kerronta: kuka puhuu?

Ennen kuin siirrymme kertojan syvempään analyysiin, on aiheellista erottaa kertoja ja fokalisoija toisistaan, sillä kerronnan muodot ovat kohdeteoksissani erilaiset. *The Boy in the Striped Pajamasissa* on hän-kerronta ja *Roomissa* minäkertoja. *The Boy in the Striped Pajamasin* kohdalla tulee puhua näkökulmasta tai fokalisoijasta, kun puhutaan Brunosta. Genetten (1972, 244–245) termin Brunon tarinan kerronta on heterodiegeettinen, sillä kertoja itse ei osallistu tarinaan, vaan kertoo tapahtumat ”ulkopuolelta.” *Roomin* Jack on taas homodiegeettinen kertoja, joka on tarinamaailmaan osallistuva, itse näkevä ja kokeva henkilöhahmo (Genette 1972, 245). Jack on selkeästi homodiegeettinen kertoja, sillä kerronta pysyy tiukasti Jackin näkökulmassa, minä-muotoisena kerrontana. Brunon tapauksessa taas voidaan puhua sisäisestä lapsifokalisaatiosta, jossa kerronta keskittyy siihen, mitä päähenkilö näkee ja kokee (Genette 1972, 189). *The Boy in the Striped Pajamasin* kerronnassa tapahtuu muutamaan otteeseen fokalisaation lähes huomaamaton muutos, jota käsittelen lisää luvussa 4. Lapsinäkökulma kyseisessä teoksessa on kuitenkin ehdottomassa pääosassa.

Chatman (1990 143) kokee termin ”näkökulma” liian ylimalkaisena, ja haluaa tehdä selkeämmän erottelun kertojan ja henkilöhahmon välille. Chatman ehdottaa kahta uutta termiä: asenne (*slant*) kuvaamaan nimensä mukaisesti kertojan asenteita ja muita mielensisäisiä toimintoja, suodatin (*filter*) kuvaamaan tarinamaailman henkilöhahmojen mielensisäisiä toimintoja, kuten asenteita, tunteita, muistoja ja unelmia. Kertojan asenne voi olla eksplisiittistä tai implisiittistä. Eksplisiittinen asenne näkyy arvioivana kommentointina:

kertoja kommentoi omien tai yleisten ideologioiden pohjalta jotakin tarinamaailmassa tapahtuvaa tai siellä olevaa. Kertojan asenne sisältää myös edelleenkertomista esimerkiksi siitä, mitä muut henkilöhahmot sanovat tai millaisia eleitä heillä on. (Chatman 1990, 143–144.) Suodatin kuvaa sitä, miten lukijalle välitetään henkilöhahmojen tietoisuutta: sisäistekijä suodattaa tiettyjä tunteita, ajatuksia, unelmia sekä muita kognitiivisia henkilöhahmon piirteitä, jotka ovat olennaisia tarinan kehittymiselle (mt. 144). Karkeasti eroteltuna kerronta on asenteiden välittämistä, henkilöhahmot ovat suodattimia. Koska henkilöhahmot ovat tarinan sisällä, kokemassa ja tuntemassa tapahtumia, he pystyvät välittämään tarinan emotionaalisen, kognitiivisen, jopa ideologisen sisällön. Ulkopuolinen kerronta sen sijaan voi vain kertoa tai näyttää mitä on tapahtunut, mutta ei itse ole tarinan sisällä. (Mt. 146.) Tämä jaottelu on myös se, mikä erottaa *The Boy in the Striped Pajamas*in kerronnan *Roomin* kertojasta. Vaikka ensimmäisessä kerronta onkin tiukasti Brunon näkökulmassa, kertoja on jokin tuntematon, ulkopuolinen taho, joka ei ole Brunon maailman henkilöhahmo. *Roomissa* sen sijaan Jack on itse oman tarinansa kertoja ja toimija.

Chatman (1972, 149) toteaa, että erottelu asenteen ja suodattimen välillä liittyy myös kerronnan tai kertojan luotettavuuteen. Se, millä perusteella kerronta tai kertoja ovat luotettavia tai epäluotettavia, saattaa joissakin tapauksissa olla epäselvää: jos esimerkiksi kertoja on tahattomasti, erehdyksen kautta epäluotettava, voidaanko silloin ylipäänsä puhua epäluotettavuudesta? Chatman (Mt. 149) nostaa esiin erehtyvän suodattimen (*fallible filtration*) termin, josta lisää seuraavassa kerronnan ja kertojan epäluotettavuuteen liittyvässä luvussa 3.

Sitä ennen kuitenkin vielä pieni katsaus siihen, kuka puhuu. Haluan nostaa esiin Boynen romaanissa satunnaisesti näkyvät fokalisaation muutokset, sillä ne ovat satunnaisia ja saattavat vaikuttaa jopa kirjailijan tahattomilta lipsahduksilta, mutta toisaalta korostavat päähenkilön naiiviutta tai tietämättömyyttä jollakin tapaa.

2.4 *The Boy in the Striped Pajamas*: yllättävät fokalisaation muutokset

Fokalisaatiossa tärkeintä on erottaa se, kuka puhuu ja kuka näkee. Sama henkilö voi vastata tarinan fokalisoinnista kokonaisvaltaisesti (kuten *Roomin* Jack), eli hän kokee, näkee, puhuu ja kertoo tarinansa. Toisaalta se, kuka puhuu ja kuka näkee, voivat olla myös irrallisia toisistaan:

The Boy in the Striped Pajamas asiat esitetään Brunon näkökulmasta, mutta Bruno itse ei kuitenkaan ole kertoja. (Rimmon-Kenan 1983, 71–72.) Siinä missä *Roomissa* on siis lapsikertoja, *The Boy in the Striped Pajamasin* tapauksessa on selkeämpää puhua lapsinäkökulmasta tai lapsifokalisoijasta. Genette (1980) ja Rimmon-Kenan (1983) määrittelevät fokalisoinnin tietynlaiseksi välitystoiminnoksi. Rimmon-Kenanin (1983, 71) mukaan "[t]eksti esittää tarinan jonkin "prisman" kautta, jostain "perspektiivistä", jonka kertoja verbalisoi, mutta joka ei välttämättä ole kertojan."

The Boy in the Striped Pajamasin päähenkilö on 9-vuotias lapsi, mutta kerronta on kolmannessa persoonassa. Teoksessa on lapsifokalisoija: kerronta on kolmannessa persoonassa, mutta näkökulma keskittyy muutamia poikkeuksia lukuunottamatta Brunoon. Fokalisaatiolla Genette (1988) tarkoittaa kerronnan näkökulmaa laajemmassa mittakaavassa. Kun näkökulmaa pohtiessa mietitään "kuka puhuu?" ja "kuka näkee?", Genette haluaa laajentaa fokalisaation vielä kolmanteen kysymykseen, "kuka ymmärtää?". *The Boy in the Striped Pajamasin* näkökulmaa voidaan tarkastella esimerkiksi seuraavasti: päähenkilö Bruno näkee, sillä asiat esitetään pääosin vain hänen näkökulmastaan. Bruno ei kuitenkaan puhu, koska Brunosta puhutaan kolmannessa persoonassa ensimmäisen sijaan. Fokalisaation vaihdokset toisiin henkilöhahmoihin antavat myös viitteitä siitä, että Bruno ei ole puhuja. Ymmärtämisellä voidaan nähdä olevan eri tasoja: Bruno ymmärtää asiat omista lähtökohdistaan, lapsenomaisesti ja naiivisti. Lukijan tehtäväksi jää todellisten tapahtumien ja merkitysten ymmärtäminen. Fyysisten havaintojen lisäksi fokalisaatio haluaa kiinnittää huomiota myös siihen, kuka puhumisen ja näkemisen lisäksi hahmottaa, ymmärtää ja ajattelee tapahtumia. (Genette 1988, 64.)

Fokalisaation tyyplejä on erilaisia. Klassista, kaikkietävää ja objektiivista kerrontaa voidaan sanoa nollafokalisaatioksi. Nollafokalisaatiossa ei ole kertojaa, vain kerrontaa. Sisäisellä fokalisaatiolla tarkoitetaan tarinan sisällä olevaa kerrontaa, toisin sanoen kerronta tapahtuu tarinassa olevan henkilöhahmon tai henkilöhahmojen näkökulmasta. Sisäinen fokalisaatio voi olla tiukasti kiinnittynyt yhteen henkilöön koko tarinan ajan tai se voi vaihdella eri henkilöhahmojen välillä. Kerronta voi olla myös moninkertaista, toisin sanoen sama tapahtuma voidaan käydä useaan kertaan läpi eri henkilöhahmojen näkökulmista. (Genette 1980, 189–190.)

*The Boy in the Striped Pajamas*issa fokalisaatio on sisäistä, sillä sen näkökulma keskittyy pääosiin Bruno. On kuitenkin muutamia yksittäisiä poikkeuksia, joissa fokalisoija on joku muu kuin Bruno. Nämä ilmenevät yksittäisissä lauseissa ja tuntuvat jossakin määrin jopa kirjailijan tahattomilta kömmähdyksiltä, sillä tarinan kannalta niillä ei ole suurta merkitystä. Ensimmäinen fokalisaation muutos ilmenee Brunon ja taloudenhoitaja Marian keskustelussa, kun Bruno yrittää saada Marian puolelleen siitä, että uusi koti on kammottava paikka.

"So you don't like it here then?" asked Bruno. "You think it's as bad as I do?"
 Maria frowned. "It's not important," she said.
 "What isn't?"
 "What I think."
 "Well, of course it's important," said Bruno irritably, as if she was just being deliberately difficult. "You're part of the family, aren't you?"
 "I'm not sure whether your father would agree with that," said Maria, *allowing herself a smile because she was touched by what he had just said.* (Room, 58. *Kursivointi lisätty.*)

Brunon ja Marian keskustelussa fokalisaatio keskittyy yhtäkkiä yhden virkkeen verran Marian näkökulmaan: Bruno tuskin ajattelee edellämainitun kaltaista yksityiskohtaa siitä, miksi Maria hymyili. Mikäli Bruno olisi ollut fokalisoijana, lause olisi todennäköisesti ollut muotoa "said Maria and smiled, as if she was touched". Nyt kuitenkin yhdessä lauseessa kerrotaan suoraan, miksi Maria hymyili. Fokalisaation vaihdos tuntuu jokseenkin tarpeettomalta, ehkä jopa tahattomaltakin, mutta ainakin se palvelee Brunon henkilöhahmon viattomuuden rakentamista. Maria on liikuttunut ajatuksesta, että Bruno ajattelee hänen olevan osa perhettä. Se, että Mariaa hymyilyttää pelkkä ajatuskin siitä, että Brunon isä pitäisi häntä perheenjäsenenä, kertoo myös paljon Brunon isästä.

Loput fokalisaation muutokset kohdistuvat Shmueliin:

[Bruno:] "What's the exploration like over there anyway? Any good?"
 Shmuel shook his head and didn't answer. He looked back towards the huts and turned back to Bruno then. *He didn't want to ask the next question but the pains in his stomach made him.*
 "You don't have any food on you, do you?" he asked. (*The Boy in the Striped Pajamas*, 131. *Kursivointi lisätty.*)

"You don't hate Father, do you?" asked Bruno.

Shmuel bit his lip and said nothing. *He had seen Bruno's father on any number of occasions and couldn't understand how such a man could have a son who was so friendly and kind.* (*The Boy in the Striped Pajamas*, 195–196. *Kursivointi lisätty.*)

Jokainen fokalisaation vaihdos on vain yhden virkkeen mittainen ja antaa pienen pilkahduksen toisen henkilöhahmon ajatuksista. Se, että nämä fokalisaation vaihdokset ovat niin hetkittäisiä, saa lukijan kyseenalaistamaan fokalisaationvaihdoksen tarkoituksenmukaisuuden: miksi fokalisaatio vaihtuu ja miten se vaikuttaa tarinaan? Ensimmäisessä fokalisaation muutoksessa tuodaan esiin Shmuelin nälkä: hän ei haluaisi pyytää ystävältään ruokaa, mutta nääntymyksensä vuoksi hänen on pakko kysyä. Tarinassa on tullut jo aiemmin esiin Shmuelin pieni koko ja ”luonnottoman suuret silmät” sekä se, että Shmuel on aina ahminut kaiken ruuan, mitä Bruno on hänelle tuonut. Aikuiselle lukijalle on siis tehty jo selväksi muilla tavoin, että Shmuel varmasti näkee nälkää – jo pelkkä tieto siitä, että Shmuel on Auschwitzissa, vakuuttaa lukijan Shmuelin huonoista oloista. Kenties näillä hetkittäisillä katsauksilla Shmuelin mieleen halutaan korostaa sitä, miten huonoissa oloissa hän elää. Tämän rinnalla korostuu myös Brunon hyväosaisuus.

Ennen toista fokalisaationvaihdosta Bruno ja Shmuel keskustelevat sotilaista Shmuelin puolella. Shmuel toteaa, että kaikki sotilaat vihaavat heitä, mutta hänkin vihaa sotilaita. Bruno ihmettelee tätä ja kysyy, että eihän Shmuel toki hänen isäänsä vihaa. Tämän jälkeen fokalisaatio vaihtuu, kun Shmuel pohtii, miten Brunon isän kaltaisella miehellä voi olla niin ystävällinen ja kiltti poika kuin Bruno. Fokalisaationvaihdos tuntuu tälläkin kertaa tarpeettomalta: koko tarina perustuu Brunon lapsenomaiseen naiiviuteen ja kiltteyteen pahuuden keskellä. Lukija tietää ilman fokalisaationvaihdostakin, että Brunon isä suorittaa julmuuksia aidan toisella puolella, onhan hän natsi-komendantti ja ylpeä asemastaan. Isän asenteet ja mielipiteet ovat tulleet Brunonkin näkökulmasta esille useissa eri yhteyksissä⁴.

Rimmon-Kenanin (1983, 95) mukaan fokalisointi ja kerronta ovat kaksi erillistä toimintoa, ja fokalisoinnin kannalta kolmannen persoonan henkilökeskeinen kerronta ja ensimmäisen persoonan retrospektiivinen kerronta eivät eroa toisistaan, sillä kummassakin fokalisoija on henkilö esitetyn maailman sisällä. *The Boy in the Striped Pajamasissa* kuitenkin tällaiset

⁴ Esim. "We are correcting history here" [said Father.] (*The Boy in the Striped Pajamas*, 144.)

yllättävät ja satunnaiset fokalisaation muutokset etäännyttävät lukijaa päähenkilöstä, sillä ne eivät tuo merkittävää lisäinformaatiota tarinaan tai syvennä kerrontaa muutenkaan. Koska fokalisaation muutokset romaanissa ovat kuitenkin vain hetkellisiä, ne eivät etäännytä lukijaa liikaa. *Roomissa* sen sijaan fokalisointi ja kerronta kietoutuvat tiukemmin yhteen, kun näkökulma pysyy läpi tekstin samana. Vaikka näillä muutamilla fokalisaation vaihdoksilla ei Brunon tarinan kannalta ole suurta merkitystä, on ne hyvä silti huomioida. Tahallisia tai tahattomia, ne kuitenkin alleviivaavat Brunon ympäröivää todellisuutta tarinamaailmassa. Nämä fokalisaation vaihdokset omalla tavallaan korostavat myös Brunon epäluotettavuutta kertojana, sillä ne tuovat suoraan esiin yksityiskohtia, joita Bruno ei huomaa lainkaan.

3 Epäluotettavan kertojan monet kasvot

Epäluotettava kertoja antaa lukijalle tietoisesti tai tiedostamattaan virheellistä tietoa esimerkiksi tapahtumista tai muista henkilöhahmoista. Boothin (1983, 158) mukaan kertoja on luotettava silloin, kun hän puhuu ja käyttäytyy niiden normien mukaan, mitkä hänen maailmassaan (eli sisäistekijän luomassa todellisuudessa) ovat hyväksytyjä – kertoja on epäluotettava, kun tämä ei toteudu. Esimerkiksi Jack on tässä suhteessa epäluotettava, sillä hänen todellisuutensa – huone – poikkeaa suuresti niin sanotusta normaalista elinympäristöstä, johon sisältyvät muun muassa erilaiset kulttuuriset, yhteiskunnalliset ja sosiaaliset aspektit. Jack ei siis voi olla näissä suhteissa luotettava, koska hänellä ei ole kokemusta niistä normeista, jotka (sisäis)tekijä ja (sisäis)lukija tietävät tosiksi.

Bruno elää tavallisemmassa ympäristössä siten, että hän on tietoinen esimerkiksi yleisistä käytöstavoista ja elää päällisin puolin normaalilta vaikuttavaa lapsuutta. Normaalilla tarkoitan esimerkiksi sitä, että Bruno on osa ydinperhettä, johon kuuluu hänen lisäksi isä, äiti ja sisko. Brunon vanhemmille on tärkeää, että lapset osaavat käyttäytyä odotetulla tavalla tietyissä tilanteissa ja että lapset opiskelevat. Nämä ovat piirteitä, jotka eivät kuulu Jackin käsitykseen normaalista.

Boothin (1983, 159) mukaan epäluotettavuus ilmenee myös sellaisissa tilanteissa, joissa kertoja ymmärtää jotakin väärin ja tai esimerkiksi kuvittelee omaavansa sellaisia piirteitä, joita ei tosiasiaassa omaa. Sekä *The Boy in the Striped Pajamas*in että *Roomin* lapsinäkökulmassa tyypillisiä ovat väärinymmärrykset ja -tulkinat, sillä lapsella ei ole samanlaista elämäkokemusta eikä toisaalta yhtä kattavaa sivistystä kuin aikuisella.

Phelan (2005, 66) toteaa Vivian Gornickia (1998) lainaten, että fiktiivinen ”minä” on subjektiivisuutensa vuoksi epäluotettava, sillä kerronta pohjautuu kertojan henkilökohtaisiin mielipiteisiin ja ajatuksiin. *Roomin* kertoja täyttää epäluotettavan kertojan kriteerit siten, että kertoja on fiktiivinen ”minä”. Ensimmäisen persoonan kerronta on rajattu vain henkilökohtaisiin näkemyksiin, mielipiteisiin ja arvoihin, ja se on näin ollen välttämättä epäluotettava: ”minä” voi tulkita tilanteita ja henkilöhahmoja väärin, sillä ”minä” ei ole objektiivinen kertoja. Toki henkilökohtaiset mielipiteet, arvot ja näkemykset pohjautuvat usein

faktuaaliseen tietoon, taitoon ja ymmärrykseen, mutta esimerkiksi Jackin kohdalla nämä faktuaaliset aspektit ovat hataralla pohjalla, koska Jack on vasta 5-vuotias. Kokematon, vankeudessa elänyt 5-vuotias lapsi ei voi mitenkään kertoa ympärillään tapahtuvista asioista yhtä kattavasti kuin aikuinen pystyisi, mutta kuten on aiemmin huomattu, pinnan alle kätkeytyy paljon sellaista, mitä aikuinen lukija voi kuitenkin tulkita.

The Boy in the Striped Pajamas näkökulma on selkeästi epäluotettava, sillä se pohjautuu lapsen vajavaiseen ja osin virheelliseenkin kuvailuun. Kuten edellisessä luvussa todettiin, Brunon kohdalla puhutaan kerronnasta eikä kertojasta, sillä teoksessa Bruno on lapsifokalisoiija. Naiiville kerronnalle ominaista on kerronnan rajallisuus tosiasioiden, henkilöhahmojen ja tapahtumien suhteen, mutta itse rajallinen kerronta on luotettavaa. Kun kerronta on rajattua, täytyy (sisäis)tekijän ja (sisäis)lukijan kommunikoida naiivin selän takana ja tehdä sellaisia tulkintoja, joita naiivi henkilöhahmo ei edes ymmärrä. (Phelan 2005, 80.)

Chatman (1990, 149) haluaa erottaa henkilöhahmon ja/tai kerronnan epäluotettavuuden ja erehtyvyyden toisistaan. Esimerkiksi henkilöhahmon ymmärrys ja tulkinnat tarinan tapahtumista voivat olla ristiriidassa kertojan näkemyksistä. Tällöin voidaan puhua erehtyvistä suodattimesta. ”Epäluotettavuus” on osuvampi termi silloin, kun kerronta itsessään on jollakin tapaa ongelmallinen: ”epäluotettavuus” antaa ymmärtää, että on olemassa myös ”luotettava” toimija, kertoja tai näkökulma. Vaikka luotettavuus ei tulisikaan suoraan tarinassa esille, se piilee silti pinnan alla, jos lukija on tietoinen henkilöhahmon tahattomasta erehtymisestä. Kiinnostavaa kyllä, lukijat saattavat saada epäluotettavasta kerronnasta paremmin irti kuin mitä ”oikeasti” tapahtui, kuin jos kerronta olisi ollut luotettavaa. (Chatman 1990, 149.) Näin voidaan todeta myös *Roomin* ja *The Boy in the Striped Pajamas* kohdalla: jos teoksissa olisi ollut esimerkiksi fokalisoimaton, kaikkietävä kertoja, tarinat eivät olisi samalla tapaa kiinnostavia lukijalle. Osa näiden teosten viehätyksestä rakentuu nimenomaan sille, että aikuinen lukija saa päätellä todelliset tapahtumat lapsinäkökulman taustalta. Koska tarinoiden päähenkilöt ovat viattomia lapsia, lukija sitoutuu kertojaan ja kerrontaan myös emotionaalisella tasolla, antaen päähenkilön erehtyväisyyden anteeksi ja toivoen päähenkilön selviytymistä.

Erehtyväisyys on erityisesti lapsinäkökulman kannalta epäluotettavuutta parempi termi, sillä sana ”erehtyvä” ei kanna samanlaista syylistämistä kuin ”epäluotettava” (Chatman 1990, 150). Chatman (1990, 150) toteaa, että henkilöhahmo ei ole *pyytännyt*, että hänen mielensä sopukoihin astutaan ja niitä analysoidaan. Henkilöhahmo ei tavallisesti tiedosta olevansa osa kerronnallista kokonaisuutta, osa tarinaa. Niin kauan kuin henkilöhahmo ei itse ole kertoja, hän ei voi representoida asioita tai tapahtumia väärin, sillä hän elää niitä ja analysoi niitä itse omista lähtökohdistaan. (Chatman 1990, 150.)

Chatmanin analyysin pohjalta voitaisiin todeta, että Bruno on erehtyvä, sillä ulkopuolinen kertoja sanallistaa hänen ajatuksiaan ja toimintaansa. Jack on problemaattisempi, sillä hän on oman tarinansa kertoja, joskin silti erehtyvä. Vaikka Chatman (1990, 150) väittääkin, että henkilöhahmo voi olla erehtyvä niin kauan kuin ei itse toimi kertojana, lapsikertoja on poikkeus henkisen ja fyysisen kehittymättömyytensä vuoksi. Lapsikertojasta voitaisiinkin tämän pohjalta käyttää termiä naiivi erehtyvä kertoja tai kehittymätön erehtyvä kertoja.

*The Boy in the Striped Pajamas*in fokalisoija ja *Roomin* kertoja ovat epäluotettavia henkisen ja fyysisen kehityksensä vuoksi, mutta yllä olevien epäluotettavuuden piirteiden lisäksi lapsinäkökulman keskeinen epäluotettavuuden piirre on tahattomuus. He eivät siis tiedostaen ole epäluotettavia: he eivät yksinkertaisesti tiedä eivätkä osaa konstruoida ympäröivää maailmaa siten, miten aikuiset sen konstruoivat. Koska aikuinen lukija on oletettavasti Brunon ja Jackin henkisen ja älyllisen tason yläpuolella, lukija ”ymmärtää” myös antaa lapsikertojan tahattoman epäluotettavuuden anteeksi. Mielestäni fiktiiviset lapset pitäisikin siis laittaa omaan epäluotettavuuden kategoriaansa nimeltään *tahattomasti epäluotettava kertoja*. Greta Olson (2003) erottelee epäluotettavan (*untrustworthy*) ja erehtyvän (*fallible*) kertojan toisistaan. Epäluotettava kertoja pimittää tai vääristelee tarkoituksella tietoja, kun taas erehtyvä kertojan epäluotettavuus syntyy väärinkäsityksistä tai kertojan puolueellisuudesta. Olsonin mukaan myös lapsihahmot ovat erehtyviä kertojia, koska eivät kehityksensä vuoksi kykene kuvailemaan asioita samaan tapaan kuin aikuinen kykenisi. Lukija on ymmärtäväisempi erehtyvälle kertojalle, sillä erehtyvän kertojan epäluotettavuus ei ole tahallista. (Olson 2003, 101–102.) Aikuisen lukijan on helppo hyväksyä lapsikertojan erehtyväisyys, sillä aikuinen tiedostaa, ettei lapsi ole henkisesti samalla tasolla aikuisen kanssa – näin ollen lapsi voi vain kertoa sen, mitä itse ymmärtää. Niin Jack kuin Brunokin pohtivat jatkuvasti ympärillään

tapahtuvia asioita: Jack pohtii muun muassa sitä, mitkä asiat ovat tosia ja mitkä eivät, kun taas Bruno pohtii sitä, mitä aidan toisella puolella tapahtuu. Yleensä nämä pohdinnat joko jäävät avonaisiksi eli kertoja ei saa selville, miten asiat ovat, tai vaihtoehtoisesti kertoja käsittää tai päättelee itse asian väärin. Tämä alleviivaa lapsikertojan erehtyväisyyttä ja samalla rakentaa – ristiriitaista kyllä – lapsikertojan luotettavuutta kaikessa epäluotettavuudessaan. Tällä tarkoitan sitä, miten lapsi pyrkii saamaan asioista selvän mutta yrityksistään huolimatta erehtyy. Lapsinäkökulma pyrkii rehellisyyteen kuitenkin saavuttamatta sitä. Näissä tapauksissa lukijan tulee täyttää saamiensa vihjeiden avulla se, mitä sisäistekijä haluaa kertoa. Sisäistekijä ja sisäislukija kommunikoivat keskenään ilman, että kertoja sitä huomaa. (Phelan 2005, 50.)

Phelanin (2005, 50) mukaan kertojan kolme tärkeintä tehtävää ovat kuvailu, tulkinta ja arviointi. Epäonnistuessaan (tahallisesti tai tahattomasti) jossakin näistä tehtävistä kertojaa voidaan pitää epäluotettavana. Epäluotettavuus voi ilmetä eri tavoilla, ja kertoja voi olla samanaikaisesti usealla eri tavalla epäluotettava, tai epäluotettavuuden piirteet saattavat muuttaa muotoaan tarinan edetessä (Phelan 2005, 50–53). Epäluotettava kertoja voidaan jakaa kuuteen eri tyyppiin (Phelan 2005, 51):

1. Erheellinen tapahtumien tai asioiden kuvailu.
2. Erheellinen tulkinta.
3. Erheellinen arviointi.
4. Vajavainen tapahtumien tai asioiden kuvailu.
5. Vajavainen tulkinta.
6. Vajavainen arviointi.

Nämä epäluotettavan kertojan ominaisuudet voivat esiintyä erillään tai samanaikaisesti tekstissä. Yleistä on, että mikäli kertojalla on esimerkiksi liian vähän tietoa toisesta henkilöahmosta, hän sekä kuvailee että tulkitsee tätä henkilöahmoa virheellisesti tai vajavaisesti. (Mt. 53.) Lapsinäkökulmaa tarkasteltaessa voidaan todeta, että epäluotettavuudessa tapahtuu erimuotoisia ketjureaktioita: jos lapsi tulkitsee tilannetta virheellisesti, hän usein myös raportoi siitä virheellisesti tai tekee omia tulkintojaan, jotka eivät pidä paikkansa. Niin *Roomin* kuin *The Boy in the Striped Pajamasin* lapsinäkökulmat paljastavat sen, että lapsinäkökulmasta puuttuu aikuisnäkökulmalle tyypillistä

elämäkokemuksellista tietoa ja taitoa tulkita tilanteita, tapahtumia tai muita henkilöhahmoja. Mitä enemmän fiktiivinen lapsi pyrkii tilannetta hahmottamaan, sitä syvemmälle hämmennyksen ja sen myötä myös epäluotettavan kerronnan syövereihin hän joutuu. Erityisesti *Roomissa* kertoja ei ymmärrä eläneensä vankina, eikä alussa edes tiedä, että huoneen ulkopuolella olisi muuta kuin avaruutta. Näin ollen kerronnan epäluotettavuus kasvaa lumipallon tavoin tarinan edetessä, kun lukijalle selviää, miten puutteelliset tiedot kertojalla jo lähtökohtaisesti on. Kun siis kertojalla on merkittävän vajavaiset tiedot niistä normeista, missä (hypoteettiset ja todelliset) lukija ja tekijä elävät, epäluotettavaa kerrontaa esiintyy vääjäämättä niin kuvailun, arvioinnin kuin tulkinnankin suhteen.

Tässä luvussa käsittelen Phelanin epäluotettavan kertojan kuutta eri tyyppiä *The Boy in the Striped Pajamasin* ja *Roomin* pohjalta ja pohdin, täyttävätkö kyseisten teosten kertojat kaikki epäluotettavuuden kriteerit.

3.1 Erheellinen ja vajavainen raportointi

Phelan siis käsittelee kertojan epäluotettavuutta kuuden eri piirteen kautta. Jos kertoja epäonnistuu näiden tehtäviensä suorittamisessa, voidaan puhua epäluotettavasta kerronnasta. Mikäli havaitaan kertojan tai kerronnan epäluotettavuutta, koko teksti voidaan asettaa suurennuslasin alle: mihin voidaan luottaa ja mihin ei? Se, että havaitaan esimerkiksi kertojan epäluotettavuus, antaa hedelmällisemmän tarkastelupohjan koko tarinalle. Epäluotettavuus ei rajaa pois luotettavuutta, sillä siinä missä kertoja voi olla epäluotettava esimerkiksi asioiden tulkitsemisen suhteen, hän saattaa olla täysin luotettava jollakin toisella kerronnan akselilla. Kertoja ei siis aina ole yksiselitteisen luotettava tai epäluotettava, vaan luotettavuus voi muuttua muotoaan tarinan edetessä. (Phelan 2005, 53.)

Ensimmäinen piirre, erheellinen raportointi (*misreporting*), liittyy siihen, miten kertoja kuvaa muita henkilöhahmoja, faktoja ja tapahtumia. Erheellinen raportointi on yleensä seurausta kertojan tietämyksen puutteesta tai väärin ymmärretyistä arvoista. Erheellinen raportointi liittyy lähes aina myös erheelliseen tulkintaan (*misreading*) tai arviointiin (*misevaluating*). (Phelan 2005, 51.)

"[...] I'm from Poland," said Shmuel.

Bruno frowned. "Then why do you speak German?" he asked.

"Because you said hello in German. So I answered in German. Can you speak Polish?"

"No," said Bruno, laughing nervously. "I don't know anyone who can speak two languages. And especially no one of our age."

"Mama is a teacher in my school and she taught me German," explained Shmuel. [...]

"Poland," said Bruno thoughtfully, weighing up the word on his tongue. "That's not as good as Germany, is it?"

Shmuel frowned. "Why isn't it?" he asked.

"Well, because Germany is the greatest of all countries," Bruno replied, remembering something that he had overheard Father discussing with Grandfather on any number of occasions. "We're superior." (*The Boy in the Striped Pajamas*, 111–112.)

Bruno raportoi erheellisesti siitä, että Saksa on mahtavin kaikista maista. Tämä erheellinen raportointi johtuu Brunon aiemmin tapahtuneesta erheellisestä tulkinnasta, jonka hän on tehnyt isänsä ja isoisänsä keskustelujen perusteella. Bruno esittää "we're superior" -kommenttinsa totena, mutta lukija tiedostaa Brunon epäonnistuvan sekä tulkinnassa että raportoinnissa – Bruno esittää totena isältään ja isoisältään kuullutta natsi-ideologiaa.

Phelankin toteaa, että erheellinen raportointi kietoutuu yhteen erheellisen tulkinnan ja arvioinnin kanssa. Tämä näkyy Brunon kerronnassa toistuvasti, joten toinenkin esimerkki on paikallaan. Bruno ihmettelee Shmuelin hihassa olevaa nauhaa, jossa on juutalaisten tähti. Hän toteaa, että hänen isälläänkin on hihanauha, mutta sen kuvio on erilainen. Bruno piirtää maahan natsien hakaristin.

"Yes, but they're different, aren't they?" said Shmuel.

"No one's ever given me an armband," said Bruno.

"But I never asked to wear one," said Shmuel.

"All the same," said Bruno, "I think I'd quite like one. I don't know which one I'd prefer though, your one or Father's." (*The Boy in the Striped Pajamas*, 127.)

Lukija tietää, että natsit halusivat merkitä juutalaiset hihanauhoilla, joissa oli heidän uskontonsa symboli, Daavidin tähti. Natsit sen sijaan pitivät hakaristiä merkinä omasta aatteestaan. Bruno ei ymmärrä näiden kahden symbolin merkitystä. Hän ajattelee niiden olevan jonkinlaisia koristeita ja haluaisi itsekin pitää hihanauhaa – virheellinen tulkinta tulee lukijalle selväksi, kun Bruno toteaa haluavansa itsekin pitää jompaakumpaa hihanauhaa muttei tiedä, kumman mieluummin ottaisi. Virheellistä raportointia on Brunon lausahdus "All the same", kun Shmuel toteaa, ettei hän ole koskaan pyytänyt hihanauhaa. Shmuelin kommentit

johdattelevat lukijaa siihen, että Shmuel ymmärtää Daavidin tähden ja hakaristin merkitsevän eri asioita. Bruno sen sijaan näkee merkit vain koristeina ilman syvempiä merkityksiä.

Vajavainen raportointi (*underreporting*) tarkoittaa sitä, että henkilöhahmo kertoo meille vähemmän mitä tosiasiasa tietää. Tämä ei kuitenkaan aina liity epäluotettavuuteen, vaan Phelan nostaa käsitteen elliptinen kerronta (*elliptical narration*) esiin. Tällä tarkoitetaan sitä, että tarinaan jätetään kerronnallinen aukko, jonka kertoja ja sisäistekijä jättävät yleisölleen täytettäväksi. Kerronta säilyy luotettavana siinä tapauksessa, että kertoja ja sisäistekijä tietävät yleisönsä osaavan täyttää nämä kerronnalliset aukot. Epäluotettavaksi kerronta menee, jos kertoja tarkoituksella jättää kerronnallisia aukkoja tietäen, ettei lukija niitä osaa täyttää. (Phelan 2005, 52.)

Roomin kerrontaa voisi kuvailla elliptiseksi kerronnaksi, sillä se luottaa vahvasti lukijan kykyyn täyttää kerronnalliset aukot. Kertojan ja sisäistekijän tarkoitus ei ole pimittää lukijalta tietoa, vaan tuoda ne esiin juuri niin vajavaisin tiedoin kuin lapsikertoja ne osaa kertoa – luottaen aikuisen lukijan päättelykykyyn. Chambers (1985, 102) kuvailee tarinaa kirjailijan ja lukijan väliseksi neuvotteluksi siitä, miten tekstiä tulkitaan. Tulkinta tapahtuu silloin, kun lukija täyttää kerronnalliset aukot. Kerronnalliset aukot voivat olla pinnallisia tai syvempää merkitystä hakevia. Pinnallinen tulkinta on sellaista tulkintaa, minkä kirjailija olettaakin lukijan ymmärtävän. Esimerkiksi *Roomissa* pinnallisimmat tulkinnat ovat lukijan käsitys siitä, että Jack ja hänen äitinsä elävät vankeudessa ja että Jack on 5-vuotias lapsi ja tarinan kertoja. *The Boy in the Striped Pajamasissa* pinnallinen tulkinta on, että Brunon tarina sijoittuu Toisen maailmansodan natsi-Saksaan ja Brunon isä on yksi Auschwitzin natsisotilaista. Pinnallinen tulkinta on tärkeää kokonaisuuden kannalta, mutta jos halutaan ymmärtää tarinaa syvemmin, täytyy tulkita niitä merkityksiä, joita kerronnallisiin aukkoihin piiloutuu. (Chambers 1985, 103.) Moniin tässä tutkielmassa antamiini esimerkkeihin sisältyy vaatimus lukijan tulkinnasta ja kysymys ”mitä oikeasti tapahtui?” Lapsinäkökulma on lukijan tulkinnalle kerronnallinen pohja, ikään kuin värityskirja, joka lukijan täytyy värittää, jotta tarinan merkitykset nousisivat esiin.

Myös Jackin tietojen vajavaisuus johtaa erheelliseen ja vajavaiseen raportointiin, tulkintaan ja arviointiin. Kun Jackin äiti kertoo Jackille, että on elänyt ennen Jackin syntymää ulkomaailmassa, Jackin on vaikea käsittää asiaa:

[Ma:] "Jack, this is important. I lived in a house with my mom and dad and Paul."
 I have to play the game so she won't be mad. "A house in TV?"
 "No, outside."
 That's ridiculous, Ma was never in Outside. (*Room*, 104.)

Jack pitää äidin kertomusta omasta elämästään leikkinä ja tarinana eikä usko, että äiti olisi koskaan ollut huoneen ulkopuolella. Jack kertoo lukijalle sen, mitä pitää itse totena: äiti ei ole koskaan ollut ulkopuolella. Lukija kuitenkin tietää, että ennen sieppausta ja ennen Jackin syntymää äidillä on ollut elämä ja perhe. Koska Jack on ainoa, joka ei ole koskaan käynyt huoneen ulkopuolella, hänen on myös vaikea hahmottaa sen koko olemassaoloa ja myöhemmin niitä normeja, jotka ulkopuolella vallitsevat.

3.3 Erheellinen ja vajavainen tulkinta

Erheellinen tulkinta (*misreading*) voi esiintyä tekstissä itsekseen tai yhdessä jonkin muun epäluotettavuuden piirteen kanssa. Erheellistä tulkintaa on, kun henkilöhahmolta puuttuu ymmärrys tai havainnointikyky jonkin asian suhteen. (Phelan 2005, 51.) Erheellisellä tulkinnalla voidaan myös tarkoittaa esimerkiksi henkilöhahmon omaa mielipidettä, jonka hän käsittää yleiseksi tiedoksi: esimerkiksi Bruno pitää isäänsä "hyvänä" sotilaana ja kilttinä ihmisenä (*The Boy in the Striped Pajamas*, 149), vaikka objektiivisesti katsottuna hän ei sitä ole. Erheellinen tulkinta nousee *The Boy in the Striped Pajamasissa* esiin myös useissa Brunon ja Shmuelin keskusteluissa. Bruno kyselee usein, millaista aidan toisella puolella on, ja kun Shmuel yrittää selittää, Bruno usein tulkitsee väärin. Esimerkiksi keskustelussa siitä, miten he saapuivat Out-Withiin, näkyy Brunon erheellinen tulkinta:

"When the train finally stopped," continued Shmuel, "we were in a very cold place and we all had to walk here [...] and Mama was taken away from us, and Papa and Josef and I were put into the huts over there and that's where we've been ever since."
 Shmuel looked very sad when he told this story and Bruno didn't know why; it didn't seem like such a terrible thing to him, and after all much the same thing had happened to him. (*The Boy in the Striped Pajamas*, 130.)

Vajavainen tulkinta liittyy kertojan tiedon-, ymmärryksen tai sivistyksen puutteeseen arvioitaessa tapahtumia, henkilöitä tai tilanteita. Bruno ei ymmärrä, miksi Shmuel kertoo niin järkyttyneenä junamatkastaan aidan toiselle puolelle, sillä hän kuvittelee kokeneensa itse saman. Aikuinen lukija kuitenkin tiedostaa, että Brunon ja Shmuelin matkoja ei voi edes verrata

toisiinsa, sillä siinä missä Bruno on matkustanut mukavasti tilavassa vaunussa, Shmuel on sullottu kymmenien muiden ihmisten kanssa samaan likaiseen ja ahtaaseen vaunuun. Brunon ymmärryksen puute johtaa vajavaiseen tulkintaan siitä, että hänellä olisi ollut samanlainen matka Shmuelin kanssa.

Brunon vajavainen tulkinta ulottuu yksinkertaisimmillaan väärinkirjoitettuihin ja -lausuttuihin sanoihin "Out-With" ja "The Fury", joiden aikuinen tiedostaa olevan Auschwitz ja The Führer. Myös Jackin kerronnassa tällaisia kielellisiä väärinymmärryksiä on paljon, mutta Jackin tapauksessa vajavainen tulkinta ylettyy paljon laajemmalle etenkin teoksen alussa: hän ei tiedä koko muun maailman olemassaoloa, vaan ajattelee huoneen ulkopuolella olevan pelkkää avaruutta. Jack arvioi ja kuvailee myös Old Nickiä omien uskomustensa ja ajatustensa perusteella:

Nothing makes Ma scared. Except Old Nick maybe. Mostly she calls him just *him*, I didn't even know the name for him till I saw a cartoon about a guy that comes in the night called Old Nick. I call the real one that because he comes in the night [...].
(*Room*, 14.)

Mountains are too big to be real, I saw one in TV that has a woman hanging on it by ropes. Women aren't real like Ma is, and girls and boys not either. Men aren't real except Old Nick, and I'm not actually sure if he's real for real. Maybe half? He brings groceries and Sundaytreat and disappears the trash, but he's not human like us. He only happens in the night, like bats. Maybe door makes him up with a beep beep and the air changes. I think Ma doesn't like to talk about him in case he gets realer.
(*Room*, 22.)

Roomissa Jackin vajavainen tulkinta on erittäin näkyvää ja ilmeistä. Siinä missä lukijalle on itsestään selvää, että maailmassa on tyttöjä, poikia, miehiä ja naisia, Jackille se ei ole lainkaan selvää, sillä hänen maailmaansa ei kuulu muita hänelle täysin todellisia ihmisiä kuin hän ja äiti. Old Nick on Jackille monessa määrin mysteeri, sillä äiti ei halua puhua hänestä. Jackin arviot ja mielipiteet Old Nickistä pohjautuvat television piirrettyjen lisäksi niihin lyhyihin iltakäynteihin, joihin Old Nick tuo heille ruokaa ja tarvikkeita ja "narisuttaa sänkyä". Vajavaista tulkintaa on myös edellä mainittu sängyn narisuttaminen: lukija tietää, että Jackin äiti ja Old Nick harrastavat seksiä, mutta Jack ei osaa kuvailla tilannetta muutoin kuin kertomalla sängyn narahdusten määrän. Koska Old Nick on sieppaaja ja Jackin äiti huoneessa vastoin tahtoaan, lukijalle on sanomattakin selvää että Old Nick raiskaa äidin, kun tarinassa puhutaan sängyn narisuttamisesta. Joinakin iltoina Jack kertoo narahdusten lukumäärästä toteavampaan

sävyyn, koska kyseessä on kuitenkin toistuva tapahtuma, mutta välillä myös Jack aistii tilanteen epämiellyttävyyden: "Bed's loud, that's him getting in. I put Blanket over my head and press my ears so not to hear. I don't want to count the creaks but I do" (*Room*, 91). Jack kokee Old Nickin läsnäolon epämiellyttävänä, sillä Old Nick on hänelle mystinen ja pelottavakin hahmo.

3.4 Erheellinen ja vajavainen arviointi

Erheellinen ja vajavainen arviointi (*misregarding, underregarding*) liittyvät kertojan moraalisiin ja eettisiin arvoihin sekä arviointikykyyn (Phelan 2005, 51). *The Boy in the Striped Pajamas*issa Brunon moraalisesti ja eettisesti erheellinen arviointi nousee esiin hetkissä, kun hän ymmärtämättömyyttään aliarvioi Shmuelin elinoloja aidan toisella puolella. Bruno olettaa Shmuelin elävän vähintään yhtä mukavaa elämää kuin hän itse elää, vieläpä sillä erotuksella, että Shmuelilla on enemmän ystäviä omalla puolellaan.

Vajavainen arviointikyky näkyy *Roomissa*, kun Jackin äiti yrittää itsemurhaa. He ovat sairaalassa ja äiti ottaa lääkeyliannostuksen.

"Wake up," I say to Ma, "you did sick on the pillow."
 She doesn't switch on, she doesn't groan even or roll over, she's not moving when I pull her. This is the most Gone she's ever been.
 "Ma, Ma, Ma."
 She's a zombie, I think. [...] Then I see Ma's pill bottles open on the table, they look mostly empty. Never more than two, that's the rule, how could they be most empty, where did the pills go? (*Room*, 312.)

Jackin toteamukset – "this is the most Gone she's ever been" ja "she's a zombie" – kertovat lukijalle äidin elottomuudesta. Jack kiinnittää myös huomiota äidin lääkepurkkien tyhjyyteen, muttei osaa yhdistää pillereiden puuttumista äitiinsä. Jack ei osaa sanallistaa äitinsä äärimmäistä henkistä pahoinvointia eikä näin ollen osaa analysoida sitä lukijallekaan sen syvällisemmin. Jack viedään isovanhemmilleen, jossa hän peloissaan kuvittelee äitinsä olevan kuollut. "She took the bad medicine, I think she was too tired to play anymore, she was in a hurry to get to Heaven so she didn't wait, why she didn't wait for me?" (*Room*, 320).

Teoksessa ei tietenkään mainita sanallakaan itsemurhasta, koska Jack ei tiedä, mitä se tarkoittaa. Hän kuitenkin omalla tasollaan ymmärtää, että tapahtumaan liittyy kuolema

jollakin tavalla, muttei kuitenkaan täysin ymmärrä kuoleman ”konseptia”. Phelanin (2005, 52) mukaan vajavainen arviointi näkyy silloin, kun kertojan eettinen arviointikyky on menossa oikeaan suuntaan muttei pääse täysin perille asti. Tämä paljastuu Jackin kommentissa ”why didn't she wait for me”: Jackille kuolemaakin suurempi järkytys olisi joutua äidistään eroon.

3.5 Henkilöhahmon epäluotettavuus – lopuksi

Edellä olen jäsentänyt henkilöhahmojen epäluotettavuuden eri piirteitä Phelanin teorian avulla. Phelanin (2005, 53) tavoin haluan itsekin korostaa sitä, että henkilöhahmot eivät yksiselitteisesti ole luotettavia tai epäluotettavia. Hedelmällisempää on tarkastella sitä, miten eri tavoin henkilön epäluotettavuus ilmenee ja kuinka se vaikuttaa lukijan asemaan tarinan rakentamisen kannalta. Lukijan on myös hyvä tiedostaa, että kertojan epäluotettavuus ei ole täysin yksisuuntaista, vaan se voi muuttua tai ilmentyä rinnakkain muiden epäluotettavuuden piirteiden kanssa tarinan edetessä. (Phelan 2005, 53.) Jos siis henkilöhahmo esimerkiksi raportoi virheellisesti tarinan alussa, ei pidä olettaa, että raportointi olisi epäluotettavaa läpi tarinan: kuten oikeassakin elämässä, myös fiktiiviset henkilöt voivat kehittyä, oppia ja kasvaa tarinan edetessä – ja niin yleensä käykin.

Roomissa kerronnan epäluotettavuus pohjautuu siihen, että asiat esitetään subjektiivisesta, minä-muotoisesta lapsen näkökulmasta. Kertoja on ikänsä ja kehitysteensä vuoksi epäluotettava, sillä hän ei kykene hahmottamaan, ymmärtämään ja pääättelemään asioita aikuisen tavoin. Lisäksi *Roomin* kertoja on hyvin epätavallisessa tilanteessa: hän on syntynyt vankeuteen, eikä tiedä tavallisesta elämästä mitään – ei ainakaan sellaisesta, missä lukija elää. Koska kertojan tiedoissa on suuria puutteita, johtaa se epäluotettavuuteen kaikilla niillä sektoreilla, jotka ovat kertojan tärkeimmät tehtävät: raportointi, tulkinta ja arviointi.

The Boy in the Striped Pajamasissa kertoja, Bruno, elää siinä määrin normaalimmassa ympäristössä kuin *Roomin* kertoja, että Bruno elää vapaudessa. Brunon tarinassa onkin vahvasti rinnastettuna vapaus ja vankeus, hyvyys ja pahuus, ja ennen kaikkea viattomuus. Brunonkin luotettavuus kertojana horjuu viattomuuden ja lapsenomaisen ymmärtämättömyyden puitteissa: Bruno ei ymmärrä natsismia kaikessa vääryydessään, vaikka

elää sen keskellä. Näin ollen Brunonkin kerronta muodostuu epäluotettavaksi, sillä hän voi vain arvailla – yleensä virheellisellä loppupäätelmällä – mitä aidan toisella puolella tapahtuu.

Epäluotettavuus ei siis välttämättä aina ole tahallista: henkilöhahmon ikä ja kokemukset ovat kiinteä osa tarinan kehittymistä. Chatman (1983, 234) väittää, että epäluotettavuudessa olennaista ei ole se, *millainen* henkilöhahmo on, vaan se, *miten* henkilöhahmo asiat kertoo. Mielestäni kuitenkin epäluotettavaa lapsikertojaa analysoitaessa on tärkeää tiedostaa myös se, millainen henkilöhahmo kertoo tarinaa. Toki myös kielelliset yksityiskohdat ja muut diskurssit ovat tärkeitä epäluotettavuuden määritteitä, mutta se, millainen kertoja on, määrittelee kerronnan epäluotettavuuden. Lapsinäkökulma ei voi olla luotettava, mutta se voi silti saavuttaa aikuisen luottamuksen ja ymmärryksen sekä halun täydentää tarinan. Seuraavassa luvussa käsitelenkin aikuisen lukijan ja lapsikertojan ristiriitaista suhdetta sekä kysymystä siitä, mikä lapsinäkökulman epäluotettavuudessa aiheuttaa luotettavuutta.

4 Lapsinäkökulman tarinalliset haasteet ja hyödyt

Lapsinäkökulma näyttäytyy aikuiselle lukijalle kiinnostavana muun muassa siksi, että siinä yritetään vangita jotakin sellaista, jonka jokainen aikuinen on henkilökohtaisesti kokenut: nuoruuden viattomuuden, ajan, jolloin ei ollut vielä aikuisuuden huolia. Boylen ja Donoghuen teoksissa on selkeä asetelma nuoruuden viattomuuden ja aikuisuuden monimutkaisuuden välillä. Lapsikertojan ”ääni” ihmisyyden synkimpien muotojen keskellä tuo tarinaan kepeää kontrastia ja antaa lukijalle ajattelemisen aihetta.

Phelanin (2005, 80) mukaan yksi naiivin kertojan piirteistä on rajattu kerronta, joka muotoutuu kertojan puutteellisista tiedoista. Näin ollen kertoja epäonnistuu raportoinnissaan tarinassa esiintyvien tosiasioiden, tapahtumien ja henkilöhahmojen suhteen siten, että kykenee raportoimaan niistä vain omista lähtökohdistaan. Samanaikaisesti lukija tiedostaa kertojan puutteet näiden asioiden osalta. (Mt. 80.) Lapsikertojan kerronta on välttämättä rajattua, mutta onko se näin ollen välttämättä epäluotettavaa? Phelan (mt. 80) toteaa, että sellaisissa tilanteissa, jossa kerronta on rajallista sen vuoksi, että kertojana on lapsi, voidaan kerrontaa pitää luotettavana. Tällaisessa tulkinnassa tosin voidaan nähdä taustalla vahvana yhteiskunnallinen käsitys viattomasta ja puhtaasta lapsesta, jonka ei ajatella haluavan kenellekään pahaa.

Nora Maguire käsittelee lapsuuden kirjallisia konstruktioita saksalaisessa kirjallisuudessa. Hän määrittelee käsitteen ”lapsuus” nimenomaan kirjalliseksi, teoreettiseksi kehykseksi. Teoreettinen kehys kytkeytyy aikuisen lukijan ja fiktiivisen lapsihahmon pulmallisen suhteen ympärille. Maguiren tutkimuksessa lapsuus näkyy sosiaalisena ja kulttuurisena konstruktiona, josta aikuisuuden toiveet, ahdistukset ja agendat heijastuvat. (Maguire 2013, 1.) Lesnik-Oberstein (1994, 9) puolestaan toteaa, että ”lapsi” on konstruktio, aikuisen muovaama käsite. Hän lisää, että lastenkirjallisuus pohjautuu kirjailijan tai kirjan ja lapsen keskinäiseen suhteeseen, jossa olennaista on ilmentää lapsen tunteita, tajuntaa ja moraalisuutta (mt. 10). Myös aikuistenkirjallisuuden lapsinäkökulmaa tarkasteltaessa on tärkeää olla tietoinen fiktiivisen lapsen tunteista, tajunnasta ja moraalista. Vaikka lapsinäkökulma ei ole suunnattu lapsilukijalle, aikuisen lukijan tulee silti jollakin tasolla asettaa itsensä lapsen asemaan ymmärtääkseen sitä, mitä kertoja haluaa sanoa. Aikuisen lukijan täytyy siis ymmärtää

lapsikertojaa, mutta toisaalta myös (sisäis)tekijää, joka on toinen aikuinen. Jotta tarina olisi aikuiselle lukijalle kiinnostava, lukijalle on välttämätöntä ymmärtää lasta mutta myös tulkita aikuisille suunnattuja viestejä rivien välistä. Fiktiivinen lapsi on omissa kohdeteoksissani jollakin tapaa traumaattisen tilanteen keskiössä. Uskon, että tämä on välttämättömyys sen vuoksi, että tarina pysyy aikuiselle lukijalle tarpeeksi kiinnostavana: jos tavallinen lapsi kertoisi tavallisesta elämästään lukijalle, teos olisi määriteltävissä lastenkirjallisuudeksi. Lapsuuteen liitetyt viattomuus ja puhtaus korostuvat, kun ne asetetaan aikuisten ongelmien keskelle.

Fiktiivisen lapsihahmon ja aikuisen lukijan suhde on jo lähtökohtaisesti ongelmallinen. Voidaan esimerkiksi kyseenalaistaa se, pystyykö aikuinen (kirjailija) todella representoimaan lapsen ajatuksia ja ilmaisutapaa tarpeeksi uskottavasti säilyttäen kuitenkin samalla lukijan mielenkiinnon. Teksti ei olisi kovinkaan mielekästä ja johdonmukaista, jos se olisi pelkkää lapsen ajatusvirtaa. Toisaalta aikuisenkaan ajatusvirta ei välttämättä ole johdonmukaista, joten kirjallinen ajatustenmuodostus on joka tapauksessa välttämätöntä. On kuitenkin eri asia esittää tapahtumia ja tuntemuksia aikuisen kertomana kuin lapsen kertomana. Lähtökohtaisesti aikuinen kykenee ilmaisemaan itseään, kuvailemaan tapahtumia ja tulkitsemaan muita henkilöhahmoja esimerkiksi kehonkielen perusteella paremmin kuin lapsi kykenee. Koska aikuinen on elänyt pidempään kuin lapsi, aikuinen pystyy pelkästään elämäkokemuksensa pohjalta viestimään asioita eri tavalla. Aikuisen tapa kertoa on myös kielellisesti rikkaampaa ja kehittyneempää kuin lapsen tapa kertoa. Ongelmana voidaankin pitää myös sitä, että aikuinen lukija on vähintään kokemuksellisesti älykkäämpi kuin lapsikertoja. Lapsikertojan kerronnassa aukot ovat vääjäämättömiä, sillä lapsi ei ymmärrä kaikkea näkemäänsä eikä hahmota kokonaisuuksia aikuisen tapaan.

Brunolla kokonaisuuksien hahmottamisessa on suuria puutteita: vaikka Shmuel kertoo hänelle paljon epämukavia yksityiskohtia elämästä aidan toisella puolella, Bruno ei silti tunnu käsittävän asiaa. Hän jopa kadehtii Shmuelia muun muassa siitä, että aidan toisella puolella on paljon muitakin saman ikäisiä poikia, ja siitä että Shmuel saa pitää pyjamaa päällään päivälläkin.

"That's what they gave us when we got here," explained Shmuel. "They took away our other clothes."

"But don't you ever wake up in the morning and feel like wearing something different? There must be something else in your wardrobe."

Shmuel blinked and opened his mouth to say something but then thought better of it.

"I don't even like stripes," said Bruno, although this wasn't actually true. In fact he did like stripes and he felt increasingly fed up that he had to wear trousers and shirts and ties and shoes that were too tight for him when Shmuel and his friends got to wear striped pajamas all day long. (*The Boy in the Striped Pajamas*, 151–152.)

Lukija saattaa kokea turhautumistakin siitä, ettei Bruno ymmärrä tilanteen kammottavuutta. Toisaalta lukija voi olla myös helpottunut siitä, ettei lapsi käsitä kaikkea. Bruno pyrkii hahmottamaan Shmuelin tilannetta oman elämänsä pohjalta eikä käsitä sitä, miten erilaista toisen saman ikäisen lapsen elämä voi olla. Bortolussi käsittelee fiktiivisten kertojien eri tyyppejä. Tiedoissaan vajavainen ja kehittymätön kertoja voi näyttäytyä lukijan silmissä sympaattisena, sillä lukija on ikään kuin ylemmässä ja älykkäämmässä asemassa suhteessa kertojaan. Näin lukija myös antaa kertojalle enemmän anteeksi, sillä hän tiedostaa kertojan puutteet esimerkiksi iän vuoksi. (Bortolussi 2002, 83.) Brunon kommentti "[t]here must be something else in your wardrobe" kertoo Brunon tietämättömyydestä ja toisaalta arviointikyvyn puutteesta. Koska Brunolle itselleen vaatteiden vaihtaminen ja se, että omistaa ylipäänsä vaatekaapin, ovat itsestäänselvyksiä, ei hän osaa kuvitellakaan, etteikö kaikilla muillakin lapsilla olisi samat lähtökohdat.

4.1 Lapsinäkökulma vetoaa lukijan tunteisiin

Yksi fiktiivisen lapsinäkökulman ja aikuisnäkökulman erottava tekijä on kertojan emotionaalisten tuntemusten kuvailu. Aikuinen henkilöhahmo kykenee kuvaamaan sisäisiä tunnemyrskyjään hyvinkin monipuolisin sanakääntein, mutta lapsi ei tähän vielä kykene. Lapselle on haasteellisempaa ymmärtää, mitä kaikki tunteet ja olotilat tarkoittavat ja miten niitä tulisi käsitellä (Väestöliitto 2019). Esimerkiksi turhautunut lapsi saattaa heitellä tavaroita ja heittäytyä lattialle ennemminkin kuin sanoa, että "minua turhauttaa se, etten saa jäädä mummolaan yökylään, koska rakastan mummoa ja ukkia niin kovasti". Aikuinen kykenee yleensä tulkitsemaan lapsen käytöksen syy-seuraussuhdetta, sillä aikuisen kognitiiviset kyvyt ovat kehittyneemmät kuin lapsella.

Roomissa Jack kuvaa tunteitaan nimenomaan toiminnan kautta, mikä on uskottavaa hänen ikäänsä nähden: "I never know when sounds are going to happen and make me jump. Lots of times I can't see what makes them, some are tiny like little bugs whining but some hurt my head" (*Room*, 240). Vaikka Jack ei suoraan sanallista tunteitaan lukijalle, Jackin kuvaamat toiminnalliset aspektit avautuvat lukijalle tunteina. Kun Jack sanoo, että äänet "pakottavat" hänet hyppäämään ja jotkin äänet "sattuvat päähän", lukija tulkitsee pojan säikähtävän helposti yhtäkkisiä ja kovia ääniä. Jackin kerronnasta löytyy paljon samankaltaisia toiminnan kautta ilmaistuja tunteita, etenkin teoksen loppupuoliskolla, kun he ovat päässeet vapauteen. Jackin voimakkaat reaktiot ääniin muistuttavat lukijaa siitä, että ulkomaailmassa on paljon sellaisia ääniä, joita Jack ei ole koskaan kokenut hiljaisessa huoneessa kahdestaan äitinsä kanssa.

*The Boy in the Striped Pajamas*issa päähenkilö on hieman vanhempi, mutta tunteiden ilmaisu on silti vähäistä – päähenkilö pyrkii joissakin tilanteissa jopa välttelemään vaikeita tunteita. Bruno kyselee Shmuelilta paljon siitä, millaista on olla aidan toisella puolella. Jos Shmuel sanoo jotakin, mitä Bruno ei ymmärrä tai mistä Bruno ei pidä, Bruno sivuuttaa koko asian:

"You don't know what it's like here", said Shmuel eventually in a low voice, his words barely carrying across to Bruno.

"You don't have any sisters, do you?" asked Bruno quickly, pretending he hadn't heard that because then he wouldn't have to answer. (*The Boy in the Striped Pajamas*, 140–141.)

Shmuel toteaa, ettei Bruno ymmärrä, millaista aidan toisella puolella on. Bruno vaihtaa nopeasti puheenaihetta, jotta hänen ei tarvitsisi vastata, kuten hän itsekkin myöntää. Ensimmäinen tulkinta tilanteesta on, että Brunoa nolottaa oma tietämättömyytensä eikä hän halua paljastaa sitä Shmuelille. Toisaalta voidaan myös tulkita, että Bruno ei haluakaan tietää enempää: Shmuelin "matala ääni" viittaa siihen, että Brunokin voi jollakin tapaa käsittää sen, että aidan toisella puolella ei ole hauskaa. Shmuelin tavasta sanoa kommenttinsa matalalla, hiljaisella äänellä voi aikuinen lukija (ja kenties Brunokin) päätellä Shmuelin olevan vakava ja tosissaan. Tämä vakavuus saattaa säikäyttää Brunon, jolloin Bruno kokee epämiellyttäviä tunteita – pelkoa ja epätietoisuutta – eikä halua käsitellä niitä. Toisaalta kokonaisuuden ja Brunon siihenastisen uteliaisuuden huomioon ottaen voitaisiin tulla siihen johtopäätökseen,

että kyseisessä tilanteessa on ennemminkin kyse siitä, ettei Bruno halua kaikessa lapsellisuudessaan myöntää ystävälleen sitä, miten vähän tietää.

Stein Haugom Olsenin (1978, 30) mukaan tunteet eivät ole itsenäisiä tapahtumia, vaan seurausta jostakin asiasta. Tunteet esiintyvät yhdessä niiden ärsykkeiden kanssa, jotka ne aiheuttavat. Ne voivat myös olla oire jostakin, joka näkyy lopulta käytöksenä. Ärsyke, oire ja käytös voivat yksittäinkin aiheuttaa tunteita, mutta voivat yhdessä aiheuttaa kokonaisen tunnekonseptin (*emotion-concept*). Tunnekonseptia voi analysoida, kun oppii tunnistamaan ne ärsykkeet, jotka aiheuttavat tiettyjä tunteita. Kohteet aiheuttavat yleensä oireita, jotka taas näkyvät tiettyinä käytöksenä. Syntyy tunteiden ketjureaktio. (Olsen 1978, 30.) Jos henkilö ei huomaa kyseistä ketjureaktiota, joka näkyy yleensä lopulta ulospäin, ei hän voi hahmottaa niiden takana olevaa tunnetta. Jos henkilö tiedostaa, että tietyt ärsykkeet aiheuttavat esimerkiksi ilon tunteita, voi usein ajatella saman ärsykkeen toimivan muissakin ihmisissä samalla tavalla. Esimerkiksi koomikko kertoo omasta elämästään hauskan kommelluksen, joka naurattaa häntä itseään. Jos kommellus saa hänet nauramaan, hän todennäköisesti kertoo sen myös yleisölleen, jonka toivoo myös nauravan. Tässä tapauksessa ärsyke on koomikon kommellus ja oire on nauru, josta seuraa yleensä rentoutunut, iloinen käytös.

Tunnekonsepti näyttäytyy monikerroksisena, kun sen sijoittaa lapsinäkökulman tulkintaan. Lapsi ei osaa vielä asettaa itseään toisen asemaan, vaan arvioi tapahtumia ja muita henkilöahmoja vain omasta näkökulmastaan. Lapsi ei siis välttämättä ymmärrä, miksi toiset henkilöt hänen ympärillään käyttäytyvät tietyllä tavalla, sillä lapsi ei osaa yhdistää tunteiden syy-seuraussuhteita. *Roomia* ja *The Boy in the Striped Pajamas* tulkitessa aikuisen lukijan täytyy tiedostaa fiktiivisen lapsen emotionaalinen kehittymättömyys ja näin ollen panostaa enemmän omiin emotionaalisten syy-seuraussuhteiden tulkintataitoihinsa. Syntyy siis kaksitasoinen tulkinta, jonka ensimmäisellä tasolla on lapsen vajavainen tunnekonseptin tulkinta. Lapsen tunnekonsepti muodostuu enimmäkseen toiminnan kuvaamisesta ja oman näkökulman esiintuomisesta. Lapsen tunnekonsepti on ärsykkeiden, oireiden ja käyttäytymisen kuvailua, mutta lapselta puuttuu kyky ymmärtää, mistä nuo ulkoiset reaktiot johtuvat. Toisella tulkinnan tasolla on aikuinen lukija, joka ottaa huomioon ensimmäisen tason ulkoiset vihjeet ja osaa liittää niihin tunteet.

Mennessään eräänä päivänä tapaamaan Shmuelia Bruno näkee, että Shmuelin kasvot ovat ruhjeiden peittämät.

"What happened to you?" he asked and then didn't wait for an answer. "Was it your bicycle? Because that happened to me back in Berlin a couple of years ago. I fell off when I was going too fast and was black and blue for weeks. Does it hurt?"

"I don't feel it any more", said Shmuel.

"It looks like it hurts."

"I don't feel anything any more," said Shmuel. (*The Boy in the Striped Pajamas*, 175.)

Bruno ei osoita suurta myötätuntoa Shmuelia kohtaan, vaikka kohteleeekin tätä ystävällisesti. Shmuelin ruhjotut kasvot ovat siis ärsyke, joka laukaisee Brunossa ihmettelyä, mutta koska Bruno ei itse ole koskaan kokenut väkivaltaa, hän ei osaa aavistaa, mitä Shmuelille on tapahtunut. Hän ei anna Shmuelille tilaisuutta kertoa, mitä on tapahtunut, vaan olettaa tämän kaatuneen pyörällään. Brunon sympatian puute Shmuelia kohtaan tuntuu erityisen korostetulta lukijasta, joka voi vain kuvitella, mitä sotilaat ovat Shmuelille tehneet sillä välin, kun Bruno on ollut turvallisessa kodissaan iltapalalla. Shmuelin kommentti "I don't feel anything any more" on lukijalle pysäyttävä, sillä lukija ymmärtää Shmuelin olevan henkisestikin lopussa. Siinä missä lukija haluaisi osoittaa Shmuelille mahdollisimman paljon sympatiaa, on lukijan kuitenkin hyväksyttävä Brunon tietämättömyys ja näin ollen sympatian puute Shmuelia kohtaan. Shmuel antaa Brunolle (ja lukijalle) koko ajan vihjeitä siitä, että hän ei voi hyvin. Bruno ihmettelee, miten pieni ja laiha Shmuel on, vaikka he ovat syntyneet samana päivänä. Shmuel on kertonut Brunolle, kuinka heidät ahdettiin siihen junaan, mikä toi hänet ja muut ihmiset Out-Withiin, kuinka siellä (junassa ja leirillä) oli aivan liikaa ihmisiä ja kuinka heiltä otettiin omat tavarat ja vaatteet pois ja pakotettiin pitämään raitapukuja sekä tähtimerkkiä pukujen hihassa. Shmuel kertoo, että hänen isoisänsä ei ole näkynyt muutamaan päivään, ja aina kun hän kysyy siitä isältään, hänen isänsä alkaa itkeä. Bruno ei kauhistele Shmuelin kertomuksia, sillä hän ajattelee itse kokeneensa samankaltaisia asioita kuin Shmuel: Brunokin matkusti uuteen kotiinsa junassa, jossa tosin oli hyvin vähän matkustajia. Brunokaan ei ole nähnyt isovanhempiansa pitkään aikaan, sillä he jäivät Berliiniin. Bruno siis uskoo ymmärtävänsä Shmuelia siksi, että uskoo Shmuelin elävän suunnilleen samankaltaista elämää itsensä kanssa.

4.2 Vieraannuttava tai yhdistävä epäluotettavuus

Phelan on käsitellyt niitä tekijöitä, jotka yhdistävät tai vieraannuttavat lukijan ja epäluotettavan kertojan toisistaan. Kertojan epäjohdonmukaiset ja epäluotettavat tulkinnat, arvioinnit ja päättelyt tapahtumista tai muista henkilöhahmoista voivat johtaa kertojan ja lukijan vieraantumiseen. Tämä tapahtuu silloin, kun lukija huomaa, että mukautumalla kertojan näkökulmaan lukija joutuisi kauemmas sisäistekijän näkökulmasta, jolloin tarinan perimmäinen tarkoitus saattaisi hävitä. (Phelan 2007, 225.)

Jos esimerkiksi *The Boy in the Striped Pajamas*ssa lukija asettuisi Brunon kanssa samalle näkökannalle siitä, että hänen isänsä on hyvä ihminen ja hieno mies, ja että Out-With on (alkujärkytyksen jälkeen) oikeastaan ihan mukava paikka elää, katkeaisi sisäistekijän ja sisäislukijan välinen suhde. Näin ollen lukijan on vieraannutettava itsensä kertojasta siten, että tiedostaa tämän kokemattomuuden ja tietämättömyyden, jotta voisi olla sisäistekijän kanssa samalla aaltopituudella.

Joissakin tapauksissa saattaa paradoksaalisesti käydä niin, että kertojan epäjohdonmukaiset ja epäluotettavat tulkinnat, arvioinnit sekä päättelyt yhdistävät kertojaa ja lukijaa. Tämä on yleensä seurausta sellaisesta kerronnasta, jossa lukija tuntee kertojaa kohtaa empatiaa, ymmärrystä ja/tai kiintymystä, vaikka tiedostaa kertojan olevan epäluotettava. (Phelan 2007, 225.) Lukijan on esimerkiksi *Roomia* lukiessaan helppo tuntee sympatiaa ja kiintymystä Jackia kohtaan, sillä Jackin tapa kertoa ja jäsentää ympäröivää maailmaa herättävät aikuisessa lukijassa halun suojella tuota 5-vuotiasta lasta. Vaikka lukija tietää, ettei Jack missään tapauksessa kerro asioista luotettavasti, sisäistekijä viestittää lukijalle kuitenkin sen, että Jack kertoo asioista niin luotettavasti kuin siihen pystyy ja niissä puitteissa kuin hän voi ne ymmärtää. Kun lukija hyväksyy kertojan epäluotettavuuden, se voi toimia kertojaa ja lukijaa yhdistävänä elementtinä (Phelan 2007, 225).

Phelan jakaa yhdistävät epäluotettavuuden tekijät kuuteen eri alatyyppeihin.

1. Muodollisesti epäluotettava mutta metaforisesti/kuvainnollisesti luotettava.
2. Leikkisästi samankaltainen kertoja sisäistekijän kanssa.
3. Naiivi vieraannuttaminen.
4. Vilpittönnä mutta virheellinen itsearviointi.

5. Osittainen kehitys kohti normia.
6. Yhteenkuuluvuus optimistisen vertailun kautta.

Keskityn analyysissani erityisesti kohtiin 3, 4 ja 5, koska ne liittyvät omiin kaunokirjallisiin kohdeteoksiini. Esittelen kuitenkin myös muut kohdat lyhyesti, niihin kuitenkin syvällisemmin tarttumatta. Muodollisesti epäluotettava mutta metaforisesti luotettava kertoja liittyy tarinassa esiintyviin faktoihin tai tapahtumiin suhteessa niiden ymmärtämiseen ja havainnointiin. Phelan (2007, 226) käyttää metaforisesti luotettavasta kertojasta esimerkkinä erästä kuvausta Ken Keseyn romaanissa *One Flew over the Cuckoo's Nest*. Siinä psykiatrisella osastolla oleva henkilöhahmo kuvaa hoitajan kykyä hallita aikaa:

The Big Nurse is able to set the wall clock at whatever speed she wants by just turning one of those dials in the steel door; she takes a notion to hurry things up, she turns the speed up and those hands whip around that disk like spokes in a wheel. [...] She's given to turning up the speed this way on days like, say, when you got somebody to visit you or when the VFW brings down a smoker show from Portland – times like that, times you'd like to hold and have stretch out. That's when she speeds things up.
(*One Flew over the Cuckoo's Nest*, 70—71.)

Lukijalle tulee selväksi, että hoitaja ei oikeasti pysty kontrolloimaan ajan kulumista vaan kyse on henkilöhahmon mielensisäisistä kuvitelmista. Henkilöhahmo kärsii harhoista eikä näin ollen ole luotettava, mutta kykenee kuitenkin välittämään lukijalle jonkinlaista totuutta siitä ympäristöstä missä hän elää. Kertomuksesta välittyy se, että psykiatrisella osastolla muodostuu oma aikakäsityksensä: koska osasto on tavallisesti epämukava paikka, mukavat asiat tuntuvat tapahtuvan siellä silmänräpäyksessä, kun taas epämiellyttävämmät hetket tuntuvat kestävän ikuisuuden. Kertoja myös välittää lukijalle mielikuvaa hoitajasta, joka ei yritäkään saada potilaiden oloa mukavaksi vaan saattaa jopa nauttia siitä, että potilaat kärsivät. Metaforisesti luotettava kertoja herättää yleensä jollakin tapaa lukijan empatian ja ymmärryksen kertojaa kohtaan. (Phelan 2007, 226–227.) Edellisessä esimerkissä näin tapahtuukin, sillä vaikka kertoja ei ole kirjaimellisesti luotettava, hän pystyy välittämään todenmukaista mielikuvaa siitä ympäristöstä missä hän elää.

Leikkisästi samankaltainen kertoja sisäistekijän kanssa nimensä mukaisesti leikittelee samankaltaisuuksilla sisäistekijän kanssa. Riippuen siitä, millainen suhde sisäistekijällä ja kertojalla on, leikkisällä vertailulla voi olla yhdistävä tai vieraannuttava vaikutus. Sisäistekijä

leikittelee sillä, mitkä tarinankerronnan tavat yhdistävät tai erottavat kertojaa ja sisäistekijää. Vieraannuttava vaikutus ilmenee silloin, kun sisäistekijä laittaa kertojan yliarvioimaan omat tarinankerrontataitonsa. (Phelan 2007, 228.)

Naiivi vieraannuttaminen (*naïve defamiliarization*) liittyy siihen, kuinka naiivi kertoja kertoo jostakin asiasta virheellisesti, mutta kuitenkin siten, että lukija ymmärtää sen oikein. Tähän liittyy kertojan tietämättömyys ”oikeasta ilmaisusta”. Phelan ottaa esimerkiksi Mark Twainin romaanin *The Adventures of Tom Sawyer*, jossa henkilöhahmo ei osaa kuvata ruokarukousta: ”But you had to wait for the widow to tuck down her head and grumble a little over the victuals, though there warn’t really any thing the matter with them”. Lukija ymmärtää kuvauksen perusteella, että lesken mutina on ruokarukous, vaikkei henkilöhahmo sitä ymmärräkään. (Phelan 2007, 229.) *Roomissa* käytetään naiivia vieraannuttamista yhtenä tehokeinona korostamaan sitä, että kertoja on syntynyt ja elänyt ensimmäiset vuotensa yhteiskunnan ulkopuolella.

Ma's with the computer looking up a book of faces she says is a new invention, she types in the names and it shows them smiling. "Are they really, really old?" I ask.
 "Mostly twenty-six, like me."
 "But you said they're old friends."
 [...] There's another website she finds with videos of songs and things, she shows me two cats dancing in ballet shoes that's funny. (*Room*, 274.)

Kun Jack sanoo ”book of faces” ja ”videos of songs and things”, lukija tietää hänen tarkoittavan kahta kenties tunnetuinta sosiaalisen median palvelinta, Facebookia ja Youtubea. Lisäksi Jackin tietämättömyys siitä, mitä tarkoitetaan, kun puhutaan ”vanhoista ystäväistä”, jotka eivät kirjaimellisesti ole vanhoja, vaan tuttuja pitemmältä ajalta. Naiivi väärintulkinta liittyy läheisesti Phelanin epäluotettavan kertojan piirteisiin erheellisen ja vajavaisen tulkinnan osalta. Erheellinen ja vajavainen tulkinta on monesti yhteydessä kertojan naiiviuteen tai muilla tavoin henkiseen kehittymättömyyteen. Aikuiskertojan osalta erheellistä tai vajavaista tulkintaa voi tapahtua myös sellaisissa tapauksissa, missä kertojalle on esimerkiksi muiden henkilöhahmojen johdosta tullut väärä käsitys jostakin tapahtumasta tai asiasta. Ero aikuisen ja naiivin (tässä tapauksessa lapsen) erheellisessä tai vajavaisessa tulkinnassa on se, että naiivin erheellinen kerronta johtuu naiivin itsensä vajavaisesta päättelykyvystä. Näin ollen naiivi vajavainen tulkinta näkyy yksinkertaistenkin asioiden väärintulkintana: kun kertoja on

lapsi, hän ei kykene tulkitsemaan asioita aikuisen tapaan, joten jo pelkät aikuiselle tutut sanonnatkin voivat tulla väärinymmärretyiksi. *Roomin* ja *The Boy in the Striped Pajamasin* lapsipäähenkilöille tämä on erityisen ominaista. Jackin naiivia erheellisyyttä lisää vielä se, että hän on ollut sosiaalisen yhteiskunnan ja kanssakäymisen ulkopuolella koko siihenastisen elämänsä ajan.

Vilpittömään mutta virheelliseen itsearviointiin (*self-deprecation*) liittyy kertojan virheellinen mielikuva itsestään, esimerkiksi kertoja saattaa pitää itseään huonona tai pahana ihmisenä, vaikka lukija tietää, ettei näin ole. Vilpitön mutta virheellinen itsearviointi muodostuu siis kahdesta vastakkaisesta analyysistä: kertojan itsensä analyysistä sekä lukijan analyysistä. (Phelan 2007, 229–230.) Brunon tapauksessa virheellinen itsearviointi tapahtuu yllättävän tilanteen jälkeen: eräänä päivänä Shmuel löytyy Brunon keittiöstä. Hänet on tuotu sinne kiillottamaan juomalaseja, sillä pojan kädet ovat tarpeeksi pienet niiden puhdistamiseen sisäpuolelta. Bruno ilahtuu Shmuelin näkemisestä ja tarjoaa tälle ruokaa. Shmuel vastustele aluksi, koska pelkää kiinnijäämistä. Bruno ei ymmärrä, mitä seurauksia sillä olisi, että joku sotilaista näkisi hänen aterioivan yhdessä ystävänsä kanssa. Lopulta Shmuelin nälkä voittaa ja hän syö nopeasti Brunon tarjoamaa ruokaa. Yhtäkkiä luutnantti Kotler saapuu paikalle raivosta kihisten ja vaatien selvitystä siitä, miksi Bruno ja Shmuel ovat edes samassa huoneessa, saati juttelevat toisilleen. Kotler epäilee heti, että Shmuel on varastanut ruokaa.

"Have you seen him before? Have you talked to him? Why does he say you're his friend?"

Bruno wishes he could run away. He hated Lieutenant Kotler, but he was advancing on him now and all Bruno could think of was the afternoon when he had seen him shooting a dog and the evening when Pavel had made him so angry that he—

"Tell me, Bruno!" shouted Kotler, his face growing red. "I won't ask you a third time."

"I've never spoken to him," said Bruno immediately. "I've never seen him before in my life. I don't know him." (*The Boy in the Striped Pajamas*, 172.)

[...] Bruno nodded and turned around and left the kitchen without looking back. His stomach churned inside him and he thought for a moment that he was going to be sick. He had never felt so ashamed in his life; he had never imagined that he could behave so cruelly. He wondered how a boy who thought he was a good person really could act in such a cowardly way towards a friend. He sat in the living room for several hours but couldn't concentrate on his book and didn't dare to go back to the kitchen until later that evening when Lieutenant Kotler had already come back and collected Shmuel and taken him away again. (*The Boy in the Striped Pajamas*, 173–174.)

Brunon lempeä luonne näkyy esimerkiksi siinä, että hän haluaa tarjota ystävälleen ruokaa. Bruno on aidosti ilahtunut siitä, että hän pääsee vihdoinkin leikkimään Shmuelin kanssa kotonaan ja että he näkevät piikkilanka-aidan ulkopuolella. Luutnantti Kotlerin pelottava olemus saa Brunon kuitenkin käyttäytymään eri tavalla kuin hän oli ajatellut. Kohtauksen jälkeen Bruno soimaa itseään siitä, ettei myöntänyt hänen ja Shmuelin olevan ystäviä. Hän pitää itseään huonona ystävänä ja pelkurina, mutta lukija ymmärtää Brunoa: Bruno on vasta nuori poika ja pelästyi raivostunutta Kotleria, joten on ymmärrettävää, ettei Bruno uskaltanut myöntää asioiden oikeaa laitaa, vaikka totuuden myöntämisestä olisi ollut Brunolle huomattavasti lievemmat seuraukset kuin Shmuelille, joka ei pariin seuraavaan päivään ilmesty aidan taakse. Lukija pohtii, onko Shmuel tapettu. Lopulta poika raidallisessa pyjamassa kuitenkin ilmestyy aidan taakse, tosin ruhjottuna.

Viidettä alatyyppeä Phelan (2007, 231) kutsuu osittaiseksi kehitykseksi kohti normia (*partial progress towards the norm*). Tämä liittyy yleensä joko henkilöhahmon arvioinnin, ymmärryksen tai havainnointikyvyn kehittymiseen tarinan edetessä (mt. 231). *Roomissa* tämä kehitys on nähtävissä, kun Jack pääsee huoneesta ulkomaailmaan ja on viettänyt siellä hetken aikaa. Hän alkaa oppia joitakin niitä normeja, jotka yhteiskunnassa vallitsevat. Lisäksi kehitys näkyy tekstitasolla siinä, että Jack ei enää personoi esineitä samaan tapaan kuin ihmisiä: huoneet ovat huoneita pienellä alkukirjaimella, samoin muut esineet ja asiat. Vaikka Jackin kerronta on loppuun saakka lapsenomaista ja monin osin epäluotettavaa, lukija kuitenkin huomaa kerronnassa kehitystä. Etenkin ensimmäisinä päivinä ulkomaailmassa Jackin kerronta keskittyy ihmisten ilmeiden, sanojen, asioiden ja tapahtumien pohtimiseen ja usein erheelliseen tulkintaan. Teoksen loppuosassa Jack ei enää kyseenalaista ja ihmettele ”tavanomaisimpia” asioita, vaikka pohtiva ote kerronnassa on edelleen. Kuten pienet lapset yleensäkin, myös Jack oppii koko ajan uutta, jolloin hän etenee kohti normia myös kielellisesti ja sosiaalisesti.

The Boy in the Striped Pajamasissa tällaista kehitystä ei ole nähtävissä. Bruno yrittää läpi teoksen selvittää sitä, mitä aidan toisella puolella tapahtuu, mutta ei kyselyistä ja niihin saaduista vastauksista huolimatta kykene ymmärtämään tilannetta. Tarina etenee surulliseen loppuunsa saakka saavuttamatta ”normia”, mikäli normilla tarkoitetaan sitä, että Bruno joko a) ymmärtäisi edes osittain sen, että ihmisiä tapetaan massoittain aidan toisella puolella tai b)

alkaisi perheensä tavoin vihata juutalaisia ja hyväksyisi väkivallan muita kansalaisuuksia kohtaan. Bruno kuitenkin ikään kuin kelluu koko tarinan ajan ymmärryksen ja ymmärtämättömyyden välillä: hän ei hyväksy väkivaltaa, vaan se järkyttää häntä, mutta hän ei kuitenkaan ymmärrä sitä, millaista Shmuelilla ja muilla ihmisillä aidan takana on. Bruno toisaalta inhoaa luutnantti Kotleria, natsia, mutta toisaalta rakastaa ja ihailee isäänsä, joka on myös natsi. Bruno myös pitää talon palvelusväestä, joka oletettavasti on palkattu aidan toiselta puolelta. Brunon tietämättömyys menee niin pitkälle, että lopulta hän pujahtaa aidan toiselle puolelle ja pukee ylleen Shmuelin tuoman vankiasun. Bruno ymmärtää, että aidan puolella on paljon ahdistavampaa kuin hänen omalla puolellaan, ja haluaisi palata takaisin, kunnes sotilaat käskevät heidät ja kymmenet muut juutalaiset samaan ryhmään marssimaan määränpäähän, josta pojilla ei ole tietoa.

"That's it," he said to Shmuel. "I'm going to catch a cold out here. I have to go home." But just as he said this, his feet brought him up a set of steps, and as he marched on he found there was no more rain coming down any more because they were all piling into a long room that was surprisingly warm and must have been very securely built because no rain was getting in anywhere. In fact it felt competely airtight. "Well, that's something," he said, glad to be out of the storm for a few minutes at least. "I expect we'll have to wait here till it eases off and then I'll get to go home." (*The Boy in the Striped Pajamas*, 211–212.)

Se, minkä lukija jo kauhulla tietää, on Brunolle edelleen mysteeri: Bruno ja Shmuel on johdatettu kaasukammioon tapettaviksi muiden kanssa. Viimeisinäkin hetkinään Bruno on lapsenomaisen naiivi, sillä hänen suurin pelkonsa silläkin hetkellä on se, että hän saa flunssan. Brunon tapauksessa kehittymistä kohti normia ei siis voi ajatella tapahtuvan, sillä hän ei niin sanotusti ratkaise sitä mysteeriä, mihin hän pyrkii koko teoksen ajan saamaan vastauksen.

Yhteenkuuluvuus optimistisen vertailun kautta (*bonding through optimistic comparison*) ilmenee sellaisissa tilanteissa, missä kerronnassa rinnastetaan selkeästi vieraannuttava epäluotettavuus johonkin vähemmän vieraannuttavaan. Tällainen ilmenee esimerkiksi sellaisissa tilanteissa, missä tapahtuu fokalisaation muutoksia. Jos toinen henkilöhahmo on toista epäluotettavampi sellaisella tavalla, että lukija kokee toisen henkilöhahmon olevan ”parempi”, lukija asettuu toisen henkilöhahmon puolelle ja valitsee kahdesta epäluotettavasta kertojasta paremman. (Phelan 2007, 232.)

Roomissa tällaista kerronnan vaihtuvuutta ei ole, mutta kuten tämän tutkielman toisessa luvussa totesin, *The Boy in the Striped Pajamasista* muutama fokalisaation vaihdos näkyy. Nämä näkökulman muutokset ovat kuitenkin niin hetkittäisiä ja toisaalta mukailevat Brunon kerronnan tyyliä niin läheisesti, että lukijalla ei ole tarvetta asettaa itseään kenenkään puolelle. Toki tarinan loppupään fokalisaation vaihdokset Shmueliin saavat lukijan tuntemaan sympatiaa häntäkin kohtaan, mutta lukijan sympatiat ovat toisaalta jo lähtökohtaisestikin niin Shmuelin kuin Brunonkin puolella.

4.3 Kerronnalliset aukot ja tekijän yleisö

Teokset, joissa esiintyy lapsikertoja tai jossa on lapsinäkökulma, luokitellaan monesti lasten- tai nuortenkirjallisuudeksi. Sekä *Room* että *The Boy in the Striped Pajamas* löytyvät lähikirjastostani nuortenosastolta. Mikä tekee näistä teoksista aikuisten kirjallisuutta? Lukija itse. Koska teoksissa on lapsinäkökulma, niissä ei suoraan sanota mitään niin ”pahaa”, mitä lapsi tai nuori ei voisi lukea. Se, mitä tarinassa jää tulkinnan varaan, tekee siitä aikuisten kirjallisuutta. Lisäksi molemmissa kohdeteoksissani vaaditaan sisäislukijalta niin kehittynyttä, aikuismaista tulkintaa, että lapsi tai nuori saattaisi kokea teokset jopa hämmentävänä. Aikuismaisella tulkinnalla tarkoitan tässä tapauksessa ymmärrystä ja tietoa sekä historiasta että sosiaalisista yhteiskunnallisista normeista.

Aikuinen lukija oletettavasti on lukenut Auschwitzin surullisenkuuluisasta historiasta, on saattanut jopa käydä nykyään museona toimivassa keskitysleirissä. *The Boy in the Striped Pajamasissa* Bruno vertailee itseään Shmueliin – samaa vertailua tekee lukija. Kaksi samanikäistä poikaa täysin vastakkaisissa ympäristöissä saa jo itsessään aikuisessa lukijassa aikaan emotionaalisen reaktion. Viaton ja naiivi lapsinäkökulma korostaa lukijan sitoutumista tarinaan. Sitoutumisella tarkoitan lukijan halua ymmärtää tarina kokonaisuudessaan niin historiallisesta kuin emotionaalisestakin näkökulmasta.

Molemmissa kohdeteoksissani lukijalle jää päällimmäisenä kokemuksena tunne. Tarinat loppuvat hyvin eri tavalla: Brunon tarina saa surullisen päätöksen, kun Bruno päättää mennä aidan toiselle puolelle leikkimään Shmuelin kanssa. Jackin tarinan loppu sen sijaan on valoisa: hän hyvästelee Huoneen äitinsä kanssa ja aloittaa uuden elämän. Vaikka kummassakaan teoksessa ei suoraan puhuta tunteista, ne välittyvät lukijalle vahvasti. Kenties juuri se, että

lukijan täytyy aistia tunnelma, saa aikaan voimakkaamman tunnereaktion lukijassa. Jos tilanteet ja niiden tunteet tarjoiltaisiin valmiina, ei lukijan omalle tulkinnalle ja näin ollen sitoutumiselle jäisi tilaa.

Peter Rabinowitzin (1987, 20) mukaan lukemista ja tulkintaa ei voi olla ilman lukijaa. Lukijan käsite on kuitenkin huter, sillä jokainen lukija on erilainen ja tulkitsee tekstiä omista lähtökohdistaan. Tätä ajatellen olisikin mielekkäämpää puhua yleisöstä lukijan sijaan, sillä kirjailija kohdistaa tekstinsä tietynlaiselle yleisölle, joka oletettavasti jakaa samantapaiset yleiset arvot ja osaa tulkita tekstiä oletetulla tavalla siten, ettei kertojan tarvitse mainita jokaista yksityiskohtaa vaikkapa miljöön suhteen. (Rabinowitz 1987, 20–21.) Esimerkiksi *The Boy in the Striped Pajamas*ssa Brunon ei tarvitse kovinkaan paljoa kuvailla sitä, millaisen aidan takana Shmuel istuu – oletettu yleisö muistaa historiankirjoista tai osaa ainakin koherentisti kuvitella Auschwitzin piikkilanka-aidat. Rabinowitz jakaa yleisön eri rooleihin, jotka vaihtelevat tai toimivat samanaikaisesti tekstiä lukiessa. Ilmeisin näistä on todellinen, lihaa ja verta oleva yleisö, johon kirjailija ei voi suoraan vaikuttaa: jokainen todellisen yleisön jäsen on erilainen ja tulkitsee tekstiään omalla tavallaan. Todellisen yleisön tulkintaan voivat vaikuttaa esimerkiksi henkilökohtainen tausta, kuten ikä, koulutus, moraaliset arvot tai asuinpaikka. Kirjailijan ja todellisen yleisön suhde on mutkikas siinä mielessä, että vaikka kirjailija ei voi tietää, millaiset ihmiset hänen teostaan lukevat, hänen tulee kuitenkin tehdä oletuksia yleisöstään. Nämä todelliseen yleisöön liittyvät oletukset ovat tärkeitä tekstin tarinan toteutumisessa, sillä kirjailija olettaa lukijoiden omaavan sellaisia arvoja, tietoa ja uskomuksia, joiden avulla yleisö osaa tulkita tekstiä kirjailijan tarkoittamalla tavalla. (Rabinowitz 1987, 20–21.) Kirjailijan oletettu yleisö onkin toinen näistä Rabinowitzin määrittelevistä yleisöistä, ja sen määritelmä on hyvin lähellä Boothin sisäislukijan määrittä: oletettu yleisö on se, jolle kirjailija kohdistaa tekstinsä, ja jonka kirjailija olettaa osaavan tulkita tekstiä kirjailijan tarkoittamalla tavalla. Oletukset voivat vaihdella yleisistä hyvinkin yksityiskohtaisiin. (Rabinowitz 1987, 21.) Yleisenä oletuksena esimerkiksi *The Boy in the Striped Pajamas*ssa voidaan pitää lukijan tietoa Toisesta maailmansodasta: lukija osaa arvioida tapahtumien ajankohdan ja ympäristön. Tarkempana yksityiskohtana voidaan pitää esimerkiksi sitä, että Bruno viittaa Adolf Hitleriin puhuessaan ”Furysta”.

"He's coming here? To our house?" [Mother said.)
 Father nodded. "At seven o'clock," he said.
 [...] "Who's the Fury?" asked Bruno.
 "You're pronouncing it wrong," said Father, pronouncing it correctly for him.
 "The Fury," said Bruno again, trying to get it right but failing again.
 "No," said Father, "the – Oh, never mind!"
 "Well, who is he anyway?" asked Bruno again.
 Father stared at him, astonished. "You know perfectly well who the Fury is," he said.
 "I don't," said Bruno.
 "He runs the country, idiot," said Gretel, showing off as sisters tend to do. (*The Boy in the Striped Pajamas*, 117.)

Vaikka kohtauksessa ei mainita "The Führer" -ilmaisua, lukijan oletetaan osaavan päätellä se. Tekstin vihjeet ovat ilmeisiä: isä huomauttaa Brunolle, että hän ei osaa lausua sanaa oikein, ja Gretel tietää Furryn johtavan koko maata – lukijan on helppo ymmärtää se, mitä Furrylla tarkoitetaan. Hetkeä myöhemmin Brunon äiti tiedustelee, onko Fury mahdollisesti tulossa yksin:

"Is he coming alone?" asked Mother.
 "I forgot to ask," said Father. "But I presume he'll be bringing *her* with him."
 "Oh my," said Mother again [...]. (*The Boy in the Striped Pajamas*, 118.)

Kirjailijan yleisön oletetaan osaavan päätellä, kenestä Brunon vanhemmat puhuvat. Koska yleisön oletetaan tietävän, kuka Adolf Hitler oli, heidän myös oletetaan tietävän, kuka Hitlerin puoliso oli. Tekijän yleisö on siis kiinteästi yhteydessä tekijän tavoitteisiin saada tarinansa tulkituksi oikealla tavalla. Tekijä kutsuu yleisönsä asettumaan tiettyyn muottiin, joka on kontekstissa muun muassa sosiaalisiin normeihin, historiaan ja kulttuuriin. Vaikkei lukija samoja arvoja tai ajatuksia kirjailijan kanssa jakaisikaan, lukijan täytyy tarinan toteutumisen kannalta hyväksyä ne ja käsitellä merkityksiä kirjailijan tarkoittamalla tavalla. (Rabinowitz 1987, 22.)

Phelanin (2005, 161) mukaan kerronta on kaksikerroksinen ilmiö, joka sisältää henkilöhahmot ja tapahtumat tarinassa, mutta myös tekijän yleisön. Kerronnan ydin on siinä, että joku kertoo jollekulle jossakin tilanteessa, jonkin takia, että jotakin on tapahtunut (Phelan 2005, 161). Ensimmäinen kerronnan kerros, joka sisältää henkilöhahmot ja tarinan tapahtumat, keskittyy siihen, mitä on tapahtunut. Se, että henkilöhahmo kokee tarpeelliseksi kertoa jollekulle toiselle tapahtumista, indikoi muutoksen tilaa. Muutos liittyy yleensä henkilöhahmoon itseensä tai hänen suhteeseensa muihin henkilöhahmoihin. (Mt. 161.)

Ensimmäinen kerronnan kerros voi myös kohdata toisen kerroksen eli tekijän yleisön, etenkin jos tekijän, kertojan ja yleisön suhde on jollakin tapaa epävakaa (Mt. 161). Epävakaisuus saattaa näyttäytyä esimerkiksi epäluotettavassa kerronnassa, kuten lapsinäkökulmassa: kun lapsi pyrkii kuvailemaan muita henkilöitä tai tapahtumia, se vaatii tekijältä oikeanlaisten vihjeiden liittämistä tekstiin ja toisaalta lukijalta näiden vihjeiden oikein ymmärtämistä. Epävakaa tilanteesta tekee se, että lapsinäkökulma yksin ei riitä, vaan se vaatii lukijalta ikään kuin rivien täydennystä ja ymmärrystä sille, mitä lapsi yrittää sanoa.

Kerronnan toinen kerros, tekijän yleisö, liittyy siihen, kenelle kerrotaan. Tekijän yleisön tehtäviä ovat tarkkailu ja arviointi. Yleisö voi tarkkailla henkilöitä yleisölle ja sisäistekijälle ulkopuolisesta perspektiivistä, jossa tekijän yleisö arvioi älyllisesti ja eettisesti henkilöitä ja heidän valintojaan. Kun tarkkailu keskittyy enemmän älylliseen, arvioinnissa otetaan huomioon tekijän yleisön omat sympatiat, antipatiat ja odotukset tulevista tapahtumista. (Phelan 2005, 161–162.) Lapsinäkökulmaa tarkasteltaessa tekijä luottaa siihen, että yleisö kykenee arvioimaan fiktiivistä lasta älyllisesti (mitä lapsi kertoo ja mitä se tarkoittaa), ja toisaalta myös kiintyy lapseen ja kokee empatiaa fiktiivistä lasta kohtaan (antaa anteeksi epäluotettavuuden).

4.4 Lapsinäkökulma vetoaa aikuisen etiikkaan ja moraaliin

Merkitysten hahmottaminen ja tulkinta ovat Rabinowitzin (1987, 85) mukaan lukijan tärkeimpiä tehtäviä, sillä ne liittyvät myös teoksen moraalisiin ja eettisiin arvoihin. Lukija määrittelee eettisen henkilöhahmon tämän sanojen ja tekojen perusteella jo varhaisessa vaiheessa tarinaa, ja lukija olettaa henkilöhahmon toimivan sen etiikan pohjalta koko tarinan ajan. Esimerkiksi *Roomin* alku määrittää heti kertojan iän:

Today I'm five. I was four last night going to sleep in Wardrobe, but when I wake up in Bed in the dark I'm changed to five, abracadabra. Before that I was three, then two, then one, then zero. "Was I minus numbers?" (*Room*, 3.)

Vaikka *Roomin* alussa ei tehdä selväksi kertojan eettisiä ja moraalisia arvoja, se asettaa lukijalle tietyt odotukset kertojan suhteen. Koska lukija tietää heti, että kertoja on 5-vuotias, hän asettaa tietyt odotukset kerronnan tasosta tai pikemminkin sen puutteista. Lukijalle tehdään nopeasti selväksi, että oikeastaan lukija on se, jonka moraaliset arvot ovat *Roomin* tulkinnessa keskiössä, sillä kertojan moraaliset arvot ovat vielä kehitysvaiheessa. Siinä missä lukija osaa

tuomita sieppaajan, Jackille sieppaaja esiintyy enemmänkin mystisenä ja hieman pelottavana hahmona. Jack ei kuitenkaan osaa varsinaisesti tuomita sieppaajaa, sillä sieppaaja on osa Jackin todellisuutta. Sieppaaja ei ole Jackille pelkkä hirviö, vaan toisaalta myös se, joka tuo heille elämiseen välttämättömiä tarvikkeita.

The Boy in the Striped Pajamas luotetaan myös lukijan moraaliin. Rabinowitzin mukaan kirjailija usein kertoo lukijalle sen, mitä lukijan pitäisi heidän henkilöhahmoistaan ajatella (Rabinowitz 1987, 85). *The Boy in the Striped Pajamas*in päähenkilö Bruno saattaa kuitenkin näyttäytyä moraalisesti ristiriitaisena lukijalle, sillä hän on ”pahojen puolella”. Bruno vieläpä ihaillee isäänsä, joka on Auschwitzin yksi johtavista natseista. Ristiriidan tarinassa luo se, että Bruno ei tiedä isänsä tekoja: hänelle isä on isä siinä missä muillekin tuon ajan lapsille. Lukija saattaa ajatella, että Brunolle jossakin vaiheessa selviäisi, mitä hänen ympärillään olevan aikuiset tekevät elääkseen, mutta toisaalta lukija myös ymmärtää Brunon ymmärtämättömyyden. Brunon moraalisten arvojen kehittymättömyys tulee jo varhaisessa vaiheessa selväksi kerronnan kautta – kun lukija huomaa tällaiset kertojan puutteet, hän yleensä olettaa näiden puutteiden jatkuvan johdonmukaisesti läpi tarinan (Rabinowitz 1987, 91).

Vaikka Brunon moraali on vielä kehitysvaiheessa, joissakin tilanteissa hän pohtii oikean ja väärän eroja. Bruno kokee eräänä iltana traumaattisen näyn, kun hänen isänsä alainen on heillä illallisella. Nälästä ja kidutuksesta väsynyt juutalainen palvelija, Pavel, kaataa viinipullon sotilaan syliin.

Lieutenant Kotler grew very angry with Pavel and no one – not Bruno, not Gretel, not Mother and not even Father – stepped in to stop him doing what he did next, even though none of them could watch. Even though it made Bruno cry and Gretel grow pale.

[...] And while Bruno realized that Father was generally a very kind and thoughtful man, it hardly seemed fair or right that no one had stopped Lieutenant Kotler getting so angry at Pavel, and if that was the kind of thing that went on at Out-With then he'd better not disagree with anyone any more about anything; in fact he would do well to keep his mouth shut and cause no chaos at all. (*The Boy in the Striped Pajamas*, 148–149.)

Siinä missä Jackin ikäiselle lapselle ajatukset ja tunteet ilmenevät fyysisen toiminnan kautta, Brunon iässä lapsi jo pohtii oikean ja väärän eroja: miksi aikuinen saa tehdä näin, vaikka lapsi ei saa? Sitä, mitä sotilas teki Pavelille, ei kerrota. Bruno kuvailee vain, että kukaan ei kyennyt katsomaan sitä, mitä seuraavaksi tapahtui – se sai Brunon itkemään ja Gretelin kalpenemaan.

Tämä välittää lukijalle Brunon arvojen luotettavuutta, sillä Bruno järkyttyy tilanteesta. Jos Bruno olisi niin sanotusti pahojen puolella, hän ei pitäisi Kotlerin toimintaa vääränä. Esimerkin loppupuoli saa toisaalta lukijan myös kyseenalaistamaan Brunon arvojen luotettavuuden, sillä Bruno pohtii, että mikäli samanlaista toimintaa tapahtui Out-Withissa, hänen olisi parempi olla hiljaa, aiheuttamatta kaaosta ja olematta eri mieltä mistään. Lause on pysäyttävä, sillä se oikeastaan kertoo syyn sille, miksi juutalaisten joukkomurhat saattoivat tapahtua: kukaan ei uskaltanut kyseenalaistaa mitään, jottei itse joutuisi ongelmiin.

Brunon moraalinen ajattelukyky on kuitenkin heräämässä, vaikkei saavutakaan kovin korkeaa tasoa. Lukija kokee kuitenkin empatiaa Brunoa kohtaan siksi, että Bruno yrittää saada asioista selvää ja lähtökohtaisesti ajattelee ympärillään olevien ihmisten olevan tasa-arvoisia. Sen, että Brunolle todellisuus ei selviä edes hänen viimeisinä elinhetkinään, voidaan ajatella myös olevan armollista Brunolle: moraalinen tekijä ja lukijakin haluavat suojella tarinan lasta maailman pahuudelta. Kirjoittajan ja lukijan yhteiset arvot kulkevat yhdessä, sillä molemmat jakavat ajatuksen siitä, että lasten tulee saada olla lapsia eikä heidän tarvitse tietää tai ymmärtää aikuisten maailman pahoja puolia. Toisaalta Brunon korostettu ymmärtämättömyys ja tapahtumien tulkinnan puute saa lukijan pohtimaan kerronnan uskottavuutta: miten voi olla mahdollista, ettei 9-vuotias lapsi hätäänny tai tunne pelkoa kyseisessä tilanteessa?

The Boy in the Striped Pajamas -romaanin viimeisessä luvussa lukijan moraalisiin toiveisiin siitä, että paha saisi palkkansa, vastataan kertomalla, mitä Brunon perheelle tapahtui. Kerronta ei ole enää Brunon näkökulmasta, vaan objektiivista, kaikkietävää kerrontaa. Brunon äiti ja sisko muuttivat takaisin Berliiniin, ja isä jäi Auschwitziin töihin. He etsivät Brunoa kauan löytämättä häntä koskaan, ja koko perhe oli tietenkin järkyttynyt. Eräänä päivänä isä saa jostain päähänsä mennä etsimään jälkiä Brunosta piikkilanka-aidan luokse, ja hän löytää aidasta aukon. Kun hän ymmärtää, mitä luultavasti (minkä lukija tietää todeksi) on tapahtunut, hän romahtaa täysin.

A few months after that some other soldiers came to Out-With and Father was ordered to go with them, and he went without complaint and he was happy to do so because he didn't really mind what they did to him anymore.

And that's the end of the story about Bruno and his family. Of course all this happened a long time ago and nothing like that could ever happen again.

Not in this day and age. (*The Boy in the Striped Pajamas*, 216.)

Kerronnassa on viitteitä Brunon näkökulmasta siten, että Brunon isästä käytetään edelleen nimitystä "Father", kuten Brunokin oli käyttänyt. Samoin käytetään ilmaisua "Out-With". Bruno siis ikään kuin pidetään tarinassa loppuun saakka, vaikka hän on jo kuollut. Vaikka tarinassa on äärimmäisen surullinen loppu, se tyydyttää lukijaa edes siten, että Brunon perhe ja erityisesti isä sai tuntea elämänvalintojensa seuraukset pahimmalla mahdollisella tavalla. Hyvää mieltä lukijalle ei missään nimessä Brunon tarinasta voi jäädä, sillä se pohjautuu todellisiin historiallisiin tapahtumiin. Vaikka Brunon tarina on fiktiivinen, Toinen maailmansota, natsismi ja miljoonien juutalaisten joukkomurhat ovat todellista historiaa.

5 Johtopäätökset

Tutkielmassani olen pohtinut kertojan, kerronnan ja lukijan suhdetta John Boynen romaanin *The Boy in the Striped Pajamas* ja Emma Donoghuen romaanin *Room* pohjalta. Koska molemmissa teoksissa kertoja tai näkökulma on lapsen, aikuiselta lukijalta vaaditaan kykyä tulkita sitä, mitä lapsi sanoo, ja toisaalta myös sitä, mikä jää sanomatta.

Ensimmäisessä luvussa käsittelin lapsen ja lapsuuden käsitettä sekä sitä, miten lapsinäkökulma on kirjallisuudessa näkynyt ennen 2000-lukua ja sen jälkeen. Etenkin länsimaaisessa kulttuurissamme lapset, lapsuus ja lasten asema ovat nousseet tärkeäksi osaksi yhteiskuntaa ja elämää. Lasten saamista ei pidetä enää automaattisena, vaan lapsia tehdään (jos saadaan) monesti pitkän harkinnan tuloksena. Tällöin yleensä myös lasten huolenpitoon ja elämään kiinnitetään erityistä huomiota, jonka seurauksena lapsuuteen ja sen hyvyyden merkitykseen on myös alettu kiinnittää erityistä huomiota. Lapset nähdään viattomina, puhtaina, rehellisinä ja avoimina ihmisen alkuina, jotka oppivat jatkuvasti uutta ja samalla myös pohtivat suuresti heitä ympäröivää maailmaa. Näihin lapsen ja lapsuuden käsitteisiin luotetaan Boynen ja Donoghuen romaaneissa, joihin on luotu aikuiselle lukijalle pysäyttävä kontrasti: viaton, ymmärtämätön ja rehellinen lapsi on asetettu keskelle aikuisten luomia kauhuja.

Toisessa luvussa käsittelin sisäistekijän ja sisäislukijan välistä kommunikaatiota pääosin Boothin ([1961]1983) sekä Chatmanin (1978) teorioihin nojaten. Sisäistekijä ja -lukija ovat abstrakteja, hypoteettisia käsitteitä eivätkä liity todellisiin, lihaa ja verta oleviin kirjailijaan ja lukijaan. Sisäistekijä muodostuu kaikista niistä tekstin osista, jotka luovat tarinan sanoman ja tunnelman. Sisäistekijän määrittävät tyyli, sävy ja tekniikka (Booth 1983, 74). Sisäistekijä siis paitsi luo tarinan tekstitasolla, se pyrkii myös välittämään sisäislukijalle arvoja ja asenteita liittyen tarinaan ja sen tapahtumiin ja henkilöhahmoihin. Sisäislukijan odotetaan osaavan tulkita näitä sanomia ja rakentaa näiden tulkintojen avulla tarina sellaiseksi kuin sisäistekijä sen tarkoittaa. Ideaalitilanteessa sisäistekijä ja -lukija ymmärtävät täydellisesti toisiaan.

Roomissa ja *The Boy in the Striped Pajamasissa* sisäistekijän ja -lukijan välisen suhteen tarkastelu on tärkeää, sillä teosten varsinainen sanoma ja tarina tulee esiin sisäislukijan kautta. Si-

säislukija ymmärtää, mitä sisäistekijä haluaa kertomuksessa viestiä, vaikka sitä ei suoraan sanota. Kun tarinassa on lapsinäkökulma, sisäistekijän ja -lukijan täytyy kommunikoida ikään kuin kertojan selän takana: sisäistekijä antaa lapsen näkökulman kautta sellaisia vihjeitä sisäislukijalle, jotka sisäislukija osaa päätellä mutta joita itse lapsi ei ymmärrä.

Kolmannessa luvussa käsittelin kertojan epäluotettavuuden eri piirteitä ja sitä, miten nämä epäluotettavuuden piirteet ilmenevät kohdeteoksissani. Epäluotettavuutta ovat käsitelleet muun muassa Booth (1983), Chatman (1990) sekä Phelan (2005). Selkein epäluotettavuuden piirre on se, että tarinoissa on lapsinäkökulma eli kertoja on ilmeisen naiivi. Kerronnan tyyli on molemmissa teoksissa suhteellisen koruton ja jäljittelee näin ollen lapsen ajatuksenjuoksua. Lapsi kuvaa enimmäkseen toimintaa ja fyysisiä ominaisuuksia sen sijaan että (aikuisen tavoin) kuvailisi koherentin psykologisesti omia tai muiden tunteita. Lapsikertoja myös myöntää, ettei aina ymmärrä, mitä esimerkiksi toinen henkilöahmo jossakin tilanteessa sanomisillaan tarkoittaa. Näissä tapauksissa aikuinen lukija yleensä ymmärtää, mikä tavallaan vieraannuttaa fiktiivistä lasta aikuisesta ja tavallaan myös yhdistää, sillä aikuinen tuntee myötätuntoa lapsen ymmärtämättömyyttä kohtaan.

Lapsinäkökulma onkin epäluotettavuudessaan ristiriitainen, sillä vaikka lukija tiedostaa kerronnan epäluotettavuuden, se annetaan anteeksi ja koetaan jopa päähenkilöä ja lukijaa yhdistävänä ominaisuutena: aikuisella lukijalla on velvollisuus tulkita lapsen tarina oikein. Luvussa todettiin, että sanan ”epäluotettava” sijaan tulisi käyttää sanaa ”erehtyvä” (Chatman 1990, 149). Epäluotettavuuteen liittyy aina sen vastakohta, luotettavuus, ja toisaalta sana ”epäluotettava” kätkee sisäänsä myös negatiivisen arvostelun. ”Erehtyvä” on lempeämpi ja osuvampi ilmaisu etenkin lapsinäkökulman tutkimuksessa. Naiivi kertoja tai kerronta ei pyri tarkoituksella hämmentämään tai johdattamaan lukijaa harhaan, vaan erheellisyys syntyy henkilöahmon kehittymättömyydestä ja ymmärtämättömyydestä. Molempien kohdeteosteni päähenkilöt ovat ajoittain kovinkin pohdiskelevia ja mietiskeleviä, sillä he pyrkivät itse hahmottamaan ympäröivää maailmaansa. Fyysisen ja henkisen kehitysasteensa vuoksi he eivät kuitenkaan kykene samanlaiseen ymmärryksen tasoon kuin aikuinen. Aikuinen lukija sen sijaan pystyy lapsen vajavaisesta kerronnasta poimimaan olennaiset vihjeet, joilla fiktiivisen lapsen maailma, tapahtumat ja muut henkilöt saadaan rakennettua.

Epäluotettavan, erehtyvän ja naiivin lapsinäkökulman tutkimus ei lainkaan ole valmis. Vaikka erityisesti kertojan ja kerronnan epäluotettavuutta on tutkittu laajasti, naiivin kertojan ja kerronnan analyysi on näissä monesti vain pieni osa. Hedelmällistä olisi keskittyä tarkemmin erityisesti fiktiiviseen *lapsikertojaan* ja *lapsinäkökulmaan* ja siihen, millä keinoin aikuisen luoma fiktiivinen lapsi on aikuiselle lukijalle uskottava. Lapsinäkökulmasta kiinnostavan tekevät ne puutteet, joita lapsella on henkisellä ja fyysiselläkin tasolla aikuiseen nähden, sillä näiden puutteiden myötä kerronta on monitasoisempaa ja antaa aikuiselle lukijallekin uudenlaisia tulkinnallisia haasteita.

Neljännessä luvussa keskityin siihen, miten lapsikertoja vetoaa lukijan tunteisiin, ja toisaalta siihen, miten lukijan täytyy tunnistaa myös fiktiiviset tunteet. Kuten todettu, tunteet eivät koskaan ole irrallisia tapahtumia (Olsen 1978, 30), vaan niille on aina jokin syy. Ärsyke laukaisee tunteen, joka aiheuttaa oireita ja tietynlaista käyttäytymistä. Kun oppii tunnistamaan tietyt ärsykkeet, jotka aiheuttavat tiettyjä tunteita ja käyttäytymistä, oppii ymmärtämään fiktiivisiäkin henkilöhahmoja paremmin. Kirjallisuuden lapsinäkökulma on vajavainen tässäkin suhteessa, sillä lapsi ei kykene ymmärtämään tunteiden syy-seuraussuhteita aikuisen tapaan. *Roomissa* ja *The Boy in the Striped Pajamasissa* fiktiivinen lapsi kuvailee muiden henkilöhahmojen käytöstä, mutta aikuiselle lukijalle jää tulkinta siitä, mitä tunteita käytöksen tai muiden ulkoisten piirteiden takaa löytyy. I.A. Richardsin (1926, 267) mukaan kirjallisuuden perimmäinen tavoite on herättää tunteita. Kohdeteoksissani tämä perimmäinen tavoite toteutuu, vaikka itse tunteita niissä ei kirjaimellisesti kuvaillakaan. Tunnelataus ja tunteiden tulkinta jäävät rivien väliin, aikuisen lukijan pääteltäväksi.

Neljännessä luvussa jatkoin myös hieman epäluotettavan kertojan eri piirteiden ja ominaisuuksien käsittelyä, mutta suhteessa lukijaan. Pohdin, miten lukijan tulee asemoida itsensä suhteessa epäluotettavaan kertojaan: millaisia eettisiä ja moraalisia arvoja epäluotettava kertoja välittää ja kuinka lukijan pitäisi ne vastaanottaa. Phelanin (2005, 80) mukaan naiivi kerronta on rajattua, sillä kertojan tiedot ovat puutteelliset. Tämä johtaa kertojan epäluotettavuuteen, joka voi olla vieraannuttavaa tai yhdistävää riippuen siitä, miten se lukijalle esitetään ja miten lukija epäluotettavuuden tulkitsee (Phelan 2007, 225). Jos epäluotettavuus vie lukijaa sisäistekijän arvoista kauemmas, epäluotettavuus voi vieraannuttaa, mutta jos epäluotettavuus on tahatonta, lukija voi kokea sen yhdistävänä piirteenä.

Hypoteettisten sisäistekijän ja -lukijan rinnalle voidaan ottaa myös todellinen tekijä ja lukija. Todellinen tekijä ei voi vaikuttaa siihen, millainen ihminen hänen kirjansa lukee. Kirjailijan täytyy siis tehdä oletus oman teoksensa yleisöstä ja ottaa nämä oletukset huomioon tarinassaan. Esimerkiksi *The Boy in the Striped Pajamasissa* lukijan oletetaan tietävät ainakin pääpiirteet Toisen maailmansodan natsi-Saksasta. *Roomissa* luotetaan lukijan sympatiaan ja toisaalta kärsivällisyyteen lukea 5-vuotiaan lapsen ajatuksenjuoksua ja pohdintoja. Kärsivällisyyttä vaaditaan molemmissa teksteissä siksi, että lapsen naiivi ajattelu- ja ilmaisutapa saattavat tuntua lukijasta aika ajoin liian yksinkertaiselta ja siten raskaalta.

Lopuksi voidaan kysyä, miksei *The Boy in the Striped Pajamasissa* ja *Roomissa* voi olla aikuisnäkökulmaa? Mitä sellaista lapsinäkökulma tuo, mitä ei aikuisen näkökulmasta voisi kertoa? Lapsinäkökulma luo kertojan ja lukijan välille erilaisen tunnelatauksen: lähtökohtaisesti lukija haluaa kertojalle pelkkää hyvää, niin kuin aikuinen yleensä lapselle haluaa. Lapsinäkökulma on välttämättä epäluotettava, mutta aikuinen lukija ”antaa anteeksi” tämän epäluotettavuuden tiedostaen, että kerronta pyrkii luotettavuuteen siinä määrin kuin pystyy. Tämä luo kiinnostavan dynamiikan sisäistekijän, sisäislukijan ja kertojan välille, sillä sisäistekijän ja -lukijan täytyy kommunikoida ikään kuin kertojan selän takana, jotta tarinan sanoma ja piiloon kätkeytetyt merkitykset voitaisiin tulkita oikein. Koska lapsinäkökulma on monella tapaa vaillinainen, lukijalla on vastuu tarinan muodostumisessa: se, mitä lapsi ei osaa sanoa, jää lukijan pääteltäväksi.

Lukija joutuu myös tulkitsemaan tarinaa eri näkökulmista. Ensinnäkin siitä, mitä kertoja tai kerronta lukijalle sanoo. Toisekseen siitä, mitä sisäistekijä tällä kerronnalla haluaa viestiä sisäislukijalle. Ja viimeisinä todellisen lukijan ja todellisen tekijän näkökulmasta: miten todellinen lukija kyseistä tekstiä tulkitsee, ja onko todellisella kirjailijalla kenties joku erityinen tausta tai sanoma kyseisen tekstin kirjoittamisesta. Molempia kohdeteoksiani voidaan tulkita esimerkiksi historiallisesta näkökulmasta. Vaikka Boynen romaani on fiktiivinen, sen tapahtumat sijoittuvat todelliseen historialliseen ajanjaksoon. Myös Donoghuen romaanilla on historiallinen pohjansa. Romaaneja voidaan tulkita myös emotionaalisesti: viaton lapsi lohduttomalta tuntuvassa tilanteessa saa lukijassa aikaan tunnereaktion. Romaanien tapahtumat saavat lukijan ajattelemaan sitä, miten tällaisia tapahtumia voidaan tulevaisuudessa välttää – ja se todennäköisesti on yksi niistä sanomista, joita todellinen kirjailija haluaakin lukijalleen välittää.

Lähteet

Kohdeteokset

Boyle, John 2006: *The Boy in the Striped Pajamas*. Croydon: CPI Bookmarque.

Donoghue, Emma 2010: *Room*. London: Picador.

Tutkimuskirjallisuus

Ariés, Philippe 1962: *Centuries of Childhood*. New York: A Division of Random House.

Barr, Nicola 2010: Room by Emma Donoghue. The Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2010/aug/01/room-emma-donoghue-review-fritzl> (30.1.2020)

Booth, Wayne C. 1983 (1961): *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.

Bortolussi, Marisa 2002: *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge: Cambridge University Press.

Chambers, Aidan 1985: The Reader in the Book. Peter Hunt (ed.), *Children's Literature. The Development of Criticism*. London and New York: Routledge. 91–114.

Chatman, Seymour 1978: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca & London: Cornell University Press.

Chatman, Seymour 1990: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Dickens, Charles 1960 (1860–1861): *Great Expectations*. London: Chapman & Hall.

Genette, Gérard 1972: *Narrative Discourse*. Oxford: Basil Blackwell.

Genette, Gérard 1988: *Narrative Discourse Revisited*. New York: Cornell University Press.

Ihonen, Markku 2003: Suomalainen lastenkirjallisuus 1800-luvulla. Liisi Huhtala, Karl Grönn, Ismo Loivamaa & Maria Laukka (toim.), *Pieni suuri maailma. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden historiaa*. Helsinki: Tammi, 12–19.

Karttunen, Laura 2012: Events Can Be Quoted (and Words Need Not Be). Maria Mäkelä, Laura Karttunen, Markku Lehtimäki (toim.), *Narrative, interrupted. The Plotless, the Disturbing and the Trivial in Literature*. Berlin/Boston: De Gruyter, 57–74.

Lehtonen, Maija 2003: Puoli vuosisataa lastenkirjailijana – Zacharias Topelius. Liisi Huhtala, Karl Grönn, Ismo Loivamaa, Maria Laukka (toim.), *Pieni suuri maailma. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden historiaa*. Helsinki: Tammi, 20–31.

Lesnik-Oberstein, Karin 1994: *Children's Literature. Criticism and the Fictional Child*. Oxford: Clarendon Press.

Maguire, Nora 2013: *Studies in Modern German and Austrian Literature: Childness and the Writing of the German Past. Tropes of Childhood in Contemporary German Literature*. Oxford: Peter Lang.

- Olsen, Stein Haugom 1978: *The Structure of Literature Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Olson, Greta 2003: Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators. *Narrative* 11(1), 93–109.
- Phelan, James 1996: *Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press.
- Phelan, James 2005: *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. New York: Cornell University Press.
- Phelan, James 2007: Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*. *Narrative* 15(2), 222–238.
- Phelan, James 2017: *Somebody Telling Somebody Else. A Rhetorical Poetics of Narrative*. Columbus: Ohio State University Press.
- Rabinowitz, Peter J. 1987: *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Richards, I.A. 1926: *Principles of Literary Criticism*. London: Brace.
- Riggan, William 1981: *Picaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1983: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London & New York: Methuen.
- Schmid, Wolf 2013: *Implied reader*. The Living Handbook of Narratology. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/59.html> (12.10.2019).
- Shen, Dan 2011: *Unreliability*. The Living Handbook of Narratology. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/66.html> (2.10.2019).
- Tuohela, Kirsi 1998: Lapsen vuosisata. Kaari Utrio (toim.), *Perhekirja. Eurooppalaisen perheen historia*. Hämeenlinna: Karisto, 390–405.
- Väestöliitto 2019: *Tunnetaidot*. https://www.vaestoliitto.fi/vanhemmuus/tietoa_vanhemmille/pienten_lasten_vanhemmat/lapsijasek-suaalisuus/seksuaalikasvatuksen-paakohdat/kehotunnekasvatus/tunnetaidot/ (17.11.2019).